

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Literatura Hispanoamericana



TESIS DOCTORAL

Estructuras narrativas de las novelas de Severo Sarduy

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Manuel Alberca Serrano

DIRECTOR:

Benito Varela Jácome

Madrid, 2015

TP
1981
068

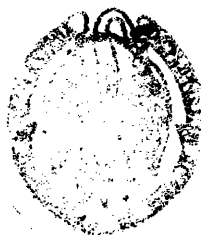
Máximo Alberca Serrano



* 5 3 0 9 8 5 5 3 2 1 *
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

x-53-170256-0

ESTRUCTURAS NARRATIVAS DE LAS NOVELAS DE SEVERO SARDUY



ARCHIVO

Departamento de Literatura Hispánica
Sección de Filología Hispánica
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1981

© Manuel Alberca Serrano

Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1981

Xerox 9200 XD 480

Depósito Legal: M-8036-1981



BIBLIOTECA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.
FACULTAD DE FILOLOGIA.
SECCION DE LITERATURA HISPANICA.

ESTRUCTURAS NARRATIVAS DE LAS NOVELAS
DE SEVERO SARDUY.

TESIS DOCTORAL DE I
MANUEL ALBERCA SERRANO.

DIRECTOR DON BENITO VARELA JACOME.

CURSO 1980/1981.

PRESENTACION.

CAPITULO 1. Determinantes de la obra de Severo Sarduy

Las huellas de un viaje.

- 1.1. Cuba, Lezama Lima.
- 1.2. El Neobarroco.
- 1.3. París, Barthes, Tel Quel, El Oriente.

CAPITULO 2. Las novelas de Severo Sarduy.

- 2.1. Antirrealistas.
- 2.2. Textuales.

CAPITULO 3. Análisis de GESTOS.

3.1. Tres modelos en GESTOS.

- 3.1.1. GESTOS y la novela cubana de la Revolución.
- 3.1.2. GESTOS y el "nouveau roman" francés.
- 3.1.3. GESTOS y la pintura gestual norteamericana.

3.2. GESTOS y la sociedad cubana bajo la dictadura de F. Batista : el proceso revolucionario recogido en la novela.

- 3.2.1. Exposición de la crisis.
- 3.2.2. Respuesta a la crisis.
- 3.2.3. Salida de la crisis.

3.3. Formas narrativas y descriptivas.

- 3.3.1. Narrador y narración escénica.
- 3.3.2. Los diálogos y la narración escénica.

3.3.3. El presente de indicativo y la narración.

3.3.4. Desarrollo narrativo de la acción.

3.3.5. La descripción.

3.3.5.1. Descripción lenta y descripción dinamizada.

3.3.5.2. Descripción cinematográfica.

3.3.6. Relación y unidad entre narración y descripción.

3.4. Los personajes.

3.4.1. El "estético".

3.4.2. El joven guerrillero.

3.4.3. La cantante negra.

3.5. Principales características lingüísticas de la novela.

3.5.1. Lenguaje objetivo, referencial.

3.5.2. Lenguaje dinámico, gestual.

3.6. Valoración final.

CAPÍTULO 4. Análisis de DE DONDE SON LOS CANTANTES.

4.1. El título de la novela.

4.2. Estructura y partes.

4.2.1. "Curriculum cubano"

4.2.2.1. Personajes.

4.2.2.2. Referencias cultu-
rales.

4.2.2. "Junto al río de Cenizas de
Rosa".

4.2.2.1. La llegada de los
chinos a Cuba: un
poco de historia.

4.2.2.2. La ficción y su tex-
to generador.

4.2.2.3. Personajes.

4.2.2.4. Referencias cultura-
les.

4.2.2.5. Referencias litera-
rias.

4.2.3. "Dolores Rondón".

4.2.3.1. Los negros africanos
en Cuba : deportacio-
nes culturales más im-
portantes.

4.2.3.2. La ficción y sus má-
scaras.

4.2.3.3. Referencias litera-
rias.

4.2.3.4. Otras referencias cul-
turales.

4.2.4. "La Entrada de Cristo en La Ha-
bana".

4.2.4.1. La ficción.

4.2.4.2. Personajes.

4.2.4.3. Referencias literarias.

4.2.4.4. Otras referencias culturales.

4.3. Constantes semánticas de la novela.

4.4. Personajes. Funcionalidad.

4.5. Formas narrativas y descriptivas.

4.5.1. Narrador y narración + el Sujeto de la Emisión (Autor); - Narrador (Yo) y (Narrador 1 y 2).

4.5.2. Otras formas narrativas : la narración en espejo.

4.5.3. La descripción.

4.6. El lenguaje de la novela.

4.6.1. Tratamiento estilístico de la lengua cubana, con énfasis en la posición de elementos léxicos diversos.

4.6.2. El nivel fonético en la lengua de la novela.

4.6.3. Los diálogos en la novela.

4.6.4. La lengua de los negros en la novela.

4.6.5. Características cubanas de la lengua de la novela..

4.6.5.1. Léxico.

4.6.5.2. Coexistencia de dos niveles de lenguaje.

4.6.5.3. Tendencia elusiva -- elusiva de la lengua.

4.6.5.4. El apodo.

4.6.5.5. Vocativos y exclamaciones.

4.6.5.6. Distorsión formal de las desinencias.

4.6.5.7. Sentencias, refranes, fórmulas y frases de idiomas extranjeros.

4.6.5.8. Construcciones barrocas.

4.7. Valoración final.

CAPITULO 5. Análisis de Cobra.

5.1. Título y génesis de la novela.

5.2. La ficción : "Cobra I" y "Cobra II".

5.3. La intertextualidad de la novela: paradigmas, fragmentos, citas.

5.3.1. El paradigma cosmológico de la novela: "Big Bang" y "Steady State".

5.3.2. El paradigma del pensamiento oriental : el budismo.

5.3.2.1. El Budismo tantrai : la inversión de la inversión.

5.3.2.2. "Para los pájaros" : Bardo, Koen y tantra.

5.3.2.3. "Blanco" : silencio y lenguaje.

5.3.2.4. "Diario Indio" : Vacío y liberación.

5.3.3. El paradigma pictórico : El grupo Cobra.

5.3.4. Leng T'che : placer y tortura.

5.3.5. Fragmentos textuales.

5.3.6. Citaciones literarias.

5.3.7. Autocitaciones.

5.4. Principales núcleos temáticos.

5.5. Personajes.

5.5.1. Cobra.

5.5.2. Cobra y la recuperación del cuerpo.

5.5.3. Cobra, travestismo y teatro.

5.5.4. Los otros personajes.

5.6. Formas narrativas. Descripción.

5.6.1. La función del narrador.

5.6.2. Narración/antinarración.

5.6.3. La descripción.

5.7. Relación teoría crítica-práctica -
literaria en Cobra.

5.8. El lenguaje barroco de la novela.

5.8.1. Sustitución y perifrasis --
alusiva.

5.8.2. Proliferación alusiva.

5.8.3. Enumeraciones proliferantes
de significantes.

5.8.4. El lenguaje, artificio doble,
" * distrae al cuadrado.

5.9. Valoración final.

CAPITULO 6. Análisis de MAITREYA.

6.1. El título y el punto generador de la
novela.

6.2. La ficción y sus núcleos episódicos.

6.3. La intertextualidad de la novela : Re-
ferencias principales.

6.3.1. La presencia de Lezama:

Ritmo hecicástico : vacuidad
budista.

Resurrección cristiana : reencarna-
ción budista.

- 6.3.2. Lezama Lima, Luis Leng y la cocina cubana.
- 6.3.3. La referencia paratextual.
- 6.3.4. El diálogo Oriente-Occidente.
- 6.3.5. La brujería.
- 6.3.6. Autocitaciones.
- 6.4. Los personajes y sus modelos artísticos.
- 6.4.1. Viejos personajes, nuevas experiencias.
- 6.4.2. El descentramiento del personaje: la secta y el personaje doble.
- 6.4.3. Luis Leng, de Paradiso a Maitaya.
- 6.5. Formas narrativas y descripción.
- 6.5.1. Formas narrativas conocidas: el narrador-autor, el lector arquetípico, antinarración.
- 6.5.2. Narración en abismo.
- 6.5.3. La descripción.
- 6.6. Núcleos temáticos principales.
- 6.7. El lenguaje de la novela.
- 6.7.1. "La guerra de lenguajes".
- 6.7.2. La comparación metafórica barroca.

6.0. Valoración final.

CAPITULO 7. Conclusiones.

CAPITULO 8. Bibliografía.

8.1. Obra de Sarduy.

8.1.1. Novelas.

8.1.2. Traducciones de las novelas.

8.1.3. Poemas.

8.1.4. Teatro.

8.1.5. Ensayo y crítica.

8.1.6. Artículos no incluidos en - ningún libro.

8.1.7. Entrevistas.

8.2. Reseñas y artículos sobre S.Sarduy (Selección).

8.3. Bibliografía de teoría y crítica li- terarios.

8.4. Estudios de literatura y novela his- panoamericana.

8.5. Trabajos sobre la lengua y antropología cubanos.

8.6. Bibliografía contextual: Historia de Cuba; pintura contemporánea; pensa- miento oriental; astronomía actual; etc.

1. Severo Sarduy.
2. Severo Sarduy : la recuperación del otro.
3. Sarduy/Gatto : Escritura/pintura.
4. Vasarely.
5. Dubuffet.
6. La orquesta del Chori.
Unos negros bailando.
7. Visión panorámica de la Habana.
8. F.Kline.
9. ¿Qué es Cuba?
10. "Cuadrículada estás. Vasarelíca".
11. La charada china.
12. James Ensor : La entrada de Cristo en Bruselas.
(fragmento).
13. Sarduy : el "choten" cubano.
14. Sarduy : apertura a otras culturas.
15. Yoga de las 6 cakras : Cuerpo/lenguaje.
16. ASGERN JORN : Personajes.
17. Leng F'Che : tormento chino de los Cien Pedazos.
Unas fotos con tradición literaria.
18. Dubuffet : una forma de figuración cercana a la novela.
19. Klimt : Decoración del cuerpo.
20. Pintura oriental en las descripciones.
21. Sarduy y Oriente....
22. Un diálogo muy particular.

23. Fernando Botero.
24. H. HOLGERSON y VERUSCHKA: La anulación del modelo.
25. Idem.
26. Mándala Tántrico : La realidad como soporte de la meditación.
27. Fernando Botero.

PRESENTACION.-

En los últimos tiempos, se viene registrando un cambio de orientación en la práctica literaria. Cambio que en su novedad no está exento de tradición y que podríamos enlazar con autores españoles, tan clásicos como Cervantes, Góngora, Quevedo o Valle Inclán, por señalar algunos.

Esta modificación, sintetizada en muy pocas palabras, significa que el interés por la literatura, por la obra cerrada y acabada, se ha tornado interés por la escritura; por la virtualidad textual de todo escrito. Es decir, frente al predominio del contenido y del mensaje; frente a la expresión de un sentido, - se levanta una corriente que trate de privilegiar^{AR}, no un sentido, sino la posibilidad de significar; de -- ofrecer núcleos potenciales de significación; una -- pluralidad de posibles significados que surgen a partir del juego textual de los significantes.

Esta práctica literaria exige, paralelamente, - una crítica literaria distinta. Así, el análisis del producto acabado, del valor de la obra o el énfasis en lo que está comunicando, se ha desplazado al análisis de la producción de los textos, a sus sistemas y códigos de significación. Con otras palabras, se ha pasado de preguntarse por el qué significa este texto,

el cómo se organizan los elementos significantes en él.

Las novelas de S. Sarduy -objeto de nuestro estudio- pertenecen, con bastante precisión, a la orientación literaria que aludimos al comienzo y señalan la presencia de la lengua española en lo que podemos llamar la vanguardia de la escritura actual.

Por el carácter reflexivo e investigador; por la labor de inscripción, cifraje y renovación en el lenguaje novelístico; por la fusión del barroco hispano con las corrientes vanguardistas europeas, las novelas de Sarduy representan uno de los experimentos más revolucionarios y creativos que se han registrado en el panorama de la novela hispanica.

Nuestro trabajo, en correspondencia con el objeto de estudio, pretende modestamente insertarse en la corriente crítica que apuntábamos antes.

Después de relacionar la obra novelística de Sarduy con aquellos autores que mayor presencia han dejado en su formación: Lázaro Lima, el Barroco, R. M. R. M., la crítica francesa, Le Qui, etc., nuestro análisis aspira a hacer evidente, a ^{revelar} desentrañar el acto de escribir y esbozar de forma crítica las estructuras lingüísticas y los distintos motivos que concurren en la obra novelística de S. Sarduy, haciendo posible la escritura.

Así nos ocupamos de analizar los elementos estructurales que componen las novelas: argumentos, temas, narración, personajes, lenguaje, referencias culturales, etc., prestando atención especial a aquellos aspectos novelísticos que de manera rigurosa -- transgreden e impugnan las leyes sobre las que se -- fundamenta la literatura realista tradicional. Frente a esta codificación literaria, Sarduy subvierte -- dichas leyes, de tal modo que personajes, narrador y ficción tienden a parodiar los principios realistas; el lenguaje barroco borra el nivel comunicativo y referencial del lenguaje representativo del realismo; el texto novelístico recoge en su superficie numerosos fragmentos de otras obras y discursos que tienden a borrar la diferencia entre particular y colectivo, entre original y copia.

Y todo ello, según creemos demostrar, no se realiza en vano, ni gratuitamente, sino que Sarduy ha -- conseguido suar el carácter vanguardista de la escritura a los grandes temas de la literatura de todos los tiempos : los interrogantes que siempre se han -- cernido sobre el ser y la existencia del hombre.

Por último, no quisiera dejar de consignar aquí cuanto debe este trabajo al interés y ayuda prestados en todo momento por D. Benito Varela Jácome, director de la tesis.

Tampoco sería justo omitir la colaboración de Lucia Bersotti, que con su caudal de saberes en pintura contemporánea y en pensamiento oriental, ha -- clarificado en muchas ocasiones nuestros problemas en estos temas.

CAPÍTULO 1. Determinantes de la obra de S. Sárduy.

Las huellas culturales de un viaje,

1. Determinantes de Severo Sarduy: Las huellas culturales de un viaje.

La novelística de todos los tiempos se ha enriquecido la anécdota del viaje como imagen acertada - del desarrollo y constitución de un héroe o protagonista en realización. De este modo, la vida quedaba metaforizada en ese tránsito viajero, que escenificaba, como ningún otro procedimiento de la retórica narrativa, ese ir haciéndose paulatino del personaje.

La vida - y también la obra - de Severo Sarduy ha querido encarnar en esa metáfora: existir y escribirse configurados como un inmenso e incesante viaje, un vaiven continuo entre América y Europa, entre Cuba y París. Resulta paradójico que ese viaje, realizado una sola vez en la vida real, se constituya en clave e imagen de su propia obra: obra que viaja - no de manera turística, sino profundizándolos críticamente - por todos los lenguajes europeos y americanos.

Aún más (no podía ser menos en un escritor barroco), escritura y vida que se despliegan sobre estos dos centros, impidiendo cualquier asentamiento estable, generando dinamismo en ese pago de un lenguaje a otro, van a abrirse -decentramiento completo- a otros mundos y lenguajes, pensamientos, costumbres y escrituras que desplazan e invierten los centros anteriores: El Oriente.

Vida y obra periféricos, como Sarduy ha escrito a propósito de Juan Goytisolo (1), que por su carácter excéntrico, cuestionan desde su marginalidad la ley y el lenguaje establecidos en el centro. Lejos de cualquier estilo de expresividad realista, - la vida y la obra de Sarduy se funden íntimamente; - vida que transita por los lenguajes desplegando su escritura vital; escritura viva que cambia y modifica la vida misma: bio-grafía.

El despliegue cosmopolita de Sarduy - Cuba, Eutopa, Oriente - convierte su obra en un espacio privilegiado, lugar móvil de cruce, y de diálogo de lenguajes; y referencias heterogéneas, que él como barroco cubano y antidogmático convencido va a integrar y poner en comunicación en su escritura. Las huellas dejadas por todos estos lenguajes y obras son prácticamente infinitas; algunos evidentes; otros borrados; unos más relevantes; otros menos. Todos ellos dejan de ser extranjeros para insertarse en su texto, sin jerarquía ni orden preestablecidos.

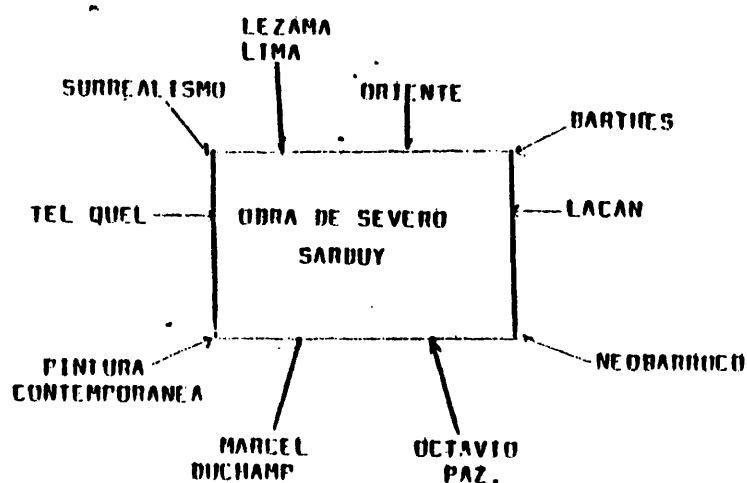


DIAGRAMA. 1.

Refiriéndose a este aspecto de su vida y obra, Sarduy ha dicho :

"Como esos altares indios, en que se reverencia al mismo tiempo a Vishnú, al Buda y a un Críoto(...) como esos altares cubanos de 1960 en que los santitos al lado de las piedras africanas, los santos católicos, los vasos de agua, los girasoles, los pasteles Votivos y las espadas, subieron una foto de Camilo, una de Fidel, una del "Che" y los hubo que hasta incorporaron a Marx y Engels; pues bien, cómo esas fiestas sincréticas -que no excluyen nada, que creen que todos los caminos llevan a Dios -, así es mi religión personal".(2)

El hecho central de su vida - el viaje a Europa, antes aludido - en tanto que constituyente esencial - de su formación cultural y experiencia fundamental para su práctica literaria, nos permite tomarlo como fecha autorizada para establecer dos partes en su bio--

gráfico, antes y después de 1960: la estancia cubana y la europea.

1.1. Cuba, Lezama.

Sévero Sarduy nació el 25 de febrero de 1937, en Camagüey (Cuba); "o más bien me hicieron nacer(...)" Una comadrona obesa y negra, Inés María, me sacó, la pobre como pudo", como el propio Sarduy ha explicado humorísticamente (3). En esta pequeña ciudad rural - del interior de la isla, "ciudad de finajones y de - iglesias más o menos barrocas" (4), va a transcurrir su infancia y adolescencia.

En los últimos años del bachillerato, comienza a escribir sus primeros poemas, que publica en una - revista creada en colaboración con sus compañeros de - colares, y que más tarde se recogerán en una antolo - gía terminada el bachillerato, y antes de partir ha - cia La Habana, se publica un poema suyo en la revista - la Ciclón,. rama disidente de Orígenes, la revista - de Lezama Lima: "Había entrado en el mundo de las - letras!", comenta irónicamente Sarduy.(5).

Luego, cuando se traslada a La Habana en 1956, para comenzar sus estudios de Medicina, que nunca - termina, continuará estrechando los lazos con la re - vista Ciclón, donde, bajo la dirección de José Rodrí - guez Feo, en otro tiempo en Orígenes, va a publicar numerosos poemas. Estos le van a valer las primeras

menciones en obras de carácter general, como en el Bosquejo histórico de las letras cubanas, de José Antonio Portuondo, de 1962 (6).

1959. Caído de Batista... Comienza la revolución socialista. Sarduy participó activamente en la política cultural del Gobierno Revolucionario. Durante este año y parte del siguiente colabora en "Nueva Generación", página literaria del periódico Revolución; tb. en "Lunes de Revolución", suplemento que sustituye a la hoja anterior y que fundó G. Cabrera Infante; y en "Diario Libre", donde dirige una sección de crítica de artes: pintura cubana y norteamericana sobre todo.

Las primeras publicaciones en "Nueva Generación" fueron "Dos décimas revolucionarias" que había circulado clandestinamente en Cuba en los últimos tiempos de mandato de Batista. Además, cabe destacar de este mismo período la publicación, en dicho periódico, de un breve ensayo sobre arte, "Pintura y Revolución", y un cuento "El torturador", primera muestra narrativa de Sarduy, de ambiente y temática relacionada con la revolución popular y la represión batistiana. (7)

En 1960, comienza a concebir lo que será su primera novela, pero la obtención de una beca del Gobierno Revolucionario para estudiar arte en Europa, supo-

no la paralización momentánea del proyecto novelístico.

De este etapa que se cierra con el viaje a Europa va a quedar, como huella cultural más sobresaliente, la presencia inextinguible de la obra de Lezama Lima, que se convierte, según pasan los años, en una devoción creciente. De ese culto, ya aquí en Europa, quedan dos hitos lezamianos en la obra de Sarduy: el ensayo dedicado a Lezama, "Dispersión, falenas notas, Homenaje a Lezama." (8) que además de ser uno de los primeros y más personales acercamientos a la obra del autor de Paradiso, supuso un apoyo importante a la difusión en Francia de la obra lezamiana, hasta ese momento prácticamente desconocida. El otro lo constituye su última novela Maitreya (1978), que revela como esa herencia adquirida ya hace unos años en Cuba, no se ha perdido, sino que, al contrario, ha crecido y ganado en rigor.

No sólo por estas referencias señaladas, sino - por sus propias palabras, la obra de Sarduy no se encuentra influida por la de Lezama, sino que crece en ella y desde ella. No es sólo el autor quien más la ha influido sino que además la obra de Sarduy quiere ser una lectura esclarecedora del gran texto de Lezama: "Voy a decir algo muy pretencioso: creo que voy a pertenecer a la literatura cubana, a la historia de -

la literatura, pero no, por supuesto, por lo que he
hecho - no tendría esa pretensión - sino



1. Severo Sarduy.

porque fui uno de los primeros - al menos en mi generación - en darme cuenta de la inmensidad de la obra de Lázama. Creo que todo lo que he hecho, desde Gastos a Maitreya, será como una nota, en tipografía pequeña y abajo de la gran Página, escrita por Lázama: lo he copiado, he hecho una recreación de su obra, lo he plagado con amor: lo que he hecho no hace más que delimitar un sector íntimo de ese monumento barroco que es Lázama".(9)

De todo el "corpus" lazamiano - poesía, novelas, ensayos -, sin duda alguno es Paradiso el libro que - logra corporalizar y dar vida a todo este complejo de referencias que aglutina Lázama en su obra, y el de mayor presencia aparente en la obra de Sarduy.

Pero Sarduy integra en su obra, no sólo la anécdota de Paradiso, como sucede muchas veces en Maitreya, sino las ideas esenciales en que se fundamenta el sistema poético y el concepto de barroco lazamiano.

El sistema poético lazamiano tiene su punto de partida en la experiencia existencial de la carencia o falta de ser: "todo movimiento como tal es una opresión y una frustración inicial" (10) o "El hombre - tiene nostalgia de una medida perdida" dirá Lázama -- (11). Falta que da nacimiento a un movimiento que trata de suplirla, calmarla y que no se recupera sino - parcialmente.

En esta tensión entre ser y existir, entre absoluto y carencia, es donde se inserta el sistema poético de Lezama y toda su escritura poética, enagigística y novelesca, como el esfuerzo repetido por recuperar esa pérdida inicial. La poesía y escritura lezamiannas se constituyen como un movimiento circular en torno a ese centro misterioso y deseado, - del que las imágenes quieren ser su expresión poética más palpable.

El establecimiento de las claves poéticas de este sistema en las Eras Imaginarias (Egipto, China antigua, orfismo, etc.) no es un esoterismo gratuito, sino una vuelta simbólica a ese mundo original, pre-lógico y pre-avistotófico donde la belleza y la armonía naturales hacían vivir al hombre en un paraíso libre de tensiones.

Por su parte, Sarduy, que encuentra en la escritura, como Lezama en la poesía, la única posibilidad de elucidar la insatisfacción de la existencia, la única forma fragmentaria de regreso a la plenitud -- primitiva del sujeto, localiza su era imaginaria particular en el Budismo: vacuidad y anulación de los dudismos y escisiones en el sujeto.

Dentro de este sistema, la poesía se configura o trate de configurarse como un doble de esa realidad desconocida y fugaz, inaprehensible que es el Abso-

luto. Las imágenes poéticas - comparaciones metafóricas - son la captación poética, la corporización de esa idea, mediante un recurso tan artificioso -- como es la comparación entre una realidad inmediata y una realidad o referente cultural..

En esta recuperación del Ser inicial, de lo -- Primigenio, a través de una referencia tan artificial como la imagen cultural no existe ningún tipo de contradicción, sino que, por paradójico que pueda resultar, en un mundo, como dice Lezama, adoptando una frase de Pascal, en donde la verdadera naturaleza se ha perdido, cualquier cosa y todo puede -- representarla (12). La imagen lezamiana tiene por -- tanto esa funcionalidad poética dentro de este mundo poético y novelesco.

Sarduy se parte de recrear personalmente la imagen lezamiana en su novela Maitreya; ha sido posiblemente el mejor estudioso de ella. En el trabajo sobre Lezama, ya citado, analiza ésta, en su capacidad dialógica y metafórica, como la expresión más -- acabada de la superposición heterogénea de lo cubano, "con sus acumulaciones, en la unidad estructural de cada metáfora, de cada línea" (13).

Junto a este aspecto --expresión sintáctica de lo cubano --, la imagen lezamiana se caracterizó, según Sarduy, por poner en relación metafórica una fábri--

dad inmediata, personaje o acontecimientos cubanos con un hecho cultural muy remoto, a través de un com o modificador similar que los enlaza. Por otra parte, la distancia o falla que se abre entre los elementos comparados es de tal amplitud que impide cualquier tipo de lectura verista. Lo que interesa, según Sarduy, no es la adecuación o analogía, sino la capacidad dialógica entre ambos referentes, que incluye - una forma más de diálogo metafórico - el error, no la adecuación realista, sino la hipérbole distanciadora, su espejo.

1.2. El Neobarroco.

Por otra parte, la obra de Lezama le conecta con toda la tradición barroca hispánica y americana y le sirve como punto de partida en su teorización y práctica barrocas.

Sarduy integra en su obra a Góngora, la lectura lezamiense de Góngora (15); Cervantes y el Quijote (17); la presencia de Quevedo (18) y de Valle Inclán que si bien no se incluyen en el período histórico barroco, en su carácter inversor y paródico de la constitución del personaje realista queda incorporado en el barroco de Sarduy. A esta tradición hispánica hay que añadir, el barroco americano como

entrecruzamiento de lenguajes y espacio privilegiado de injertos extranjeros; al que definió el propio Lezama como el "esplendor de la asimilación creadora". (19).

Y sobre esta tradición, la obra de Lezama, integración y superación de todo barroco precedente; a lo que el propio Sarduy define como "el único barroco (con toda su carga de significación que lleva esta palabra, es decir tradición de cultura; hispanico, mendocino, borrominesco, berniniano, gongorino) el barroco de verdad en Cuba es Lezama". (20). Esta concepción del barroco es, en opinión de Sarduy, radicalmente distinta de la literatura practicada por Aíno Carpentier. La obra de Carpentier es sencillamente un juego inessential, un neogótico superficial, un endemio complicado que no tiene ninguna -- funcionalidad precisa; en contraposición, la escritura espejante y metafórica de Lezama constituye, no un adorno, sino la esencia, la expresión de toda una concepción del universo. (21)

La obra barroca de Sarduy - práctica y teoría - se inserta en Lezama y continúa esa tradición. Para él, como para el Maestro, el barroco es una extensión proliferante en la que se mezclan todo tipo de voces, circunloquios de cadenas significantes que aspiran a recoger esa ausencia primigenia que decía

mas antes. El barroco de Sarduy se despliega, pues, en torno a la falta de ser lezamiense, a ese centro vacío, que toda elipse oculta y en torno a ese significante elidido, reprimido, en torno al cual se arma el discurso barroco. En este punto, Sarduy continúa, además de retomar el principio del sistema poético lezamiense, ligar su teorización barroca al psicoanálisis lacaniano.

En toda metáfora o elipsis barrocas, hay un -- significante reprimido, que como el "nudo patógeno" de toda neurosis, no va a ser legible sino discreta, radialmente en sus reapariciones discontinuas en el discurso. Aparición discontinua que no solo va a servir para recuperar el significante tachado, sino también el sujeto oculto, el otro, que está en la lengua de fondo, en el subsuelo del discurso, y del cual no vamos a tener conocimiento sino por los casi inaudibles rumores que de él nos llegan y que el Yo que -- comanda autoritariamente el discurso trata de acallar. Por ello, la escritura barroca permite en su doble -- labor elidiente, y de ahí su importancia, la reaparición y la recuperación del Sujeto que el Yo había expulsado en



2. Severo Sarduy : la recuperación del otro.

el discurso realista: "los dos centros de la elipse ilustran perfectamente el sujeto en su división constituyente (...). En este plano, se diría también que la escritura barroca, en su derroche al servicio de una represión, es la verdad de todo lenguaje. El objeto de la represión no es la significación misma - sino un significante (...).

En la medida en que el sujeto circula bajo la cadena, en la medida en que brilla en el trazado de la órbita como su centro supuesto, parece ajeno al centro oscuro, pero cuando un significante de más o menos viene a marcar la carencia, entonces la cadena deja caer al sujeto de su lugar único, lo desórbita, y este viene a situarse, como un reverso de su brillo, en la noche del centro segundo." (22)

El barroco por tanto, no es en Sarduy un despijamiento inocuo o un recargamiento gratuito o caprichoso. Representa, además, la una posibilidad de criticar y subvertir el sentido tacito y conservador de la vida, de la economía y de escritura, en las sociedades capitalistas (23).

Por último, el barroco de Sarduy propone y -- practica una escritura, que, aún en su demasia, lejos de lo que podría pensarse, se somete a un principio creador y ordenador, que le da unidad y sentido, que lo hace funcionar. No es el barroco, pues,

un espacio azaroso donde todo surge de una complicación formal sin control, sino más bien un efecto, - laboriosamente conseguido, que nace de la interpolación de un paradigma nuevo que viene a desplazar parcialmente el paradigma anterior, el cual no se - anula completamente sino que convive con el nuevo - en una alternancia carnavalesca, periódica o barroca. Es lo que se produce con la sustitución del círculo por la elipse, del espacio astronómico de Galileo - por el de Kepler (24). O lo que sucede en las novelas cuando un paradigma nuevo o extranjero se superpone a otro precedente: pensamiento oriental que se interpola desplazando la cosmovisión occidental. (25)

1.3. París, Berthea, Tel Quel, Oriente.

En 1960, después de viajar por España y por -- otros países europeos, decide (26), finalmente, asentarse en París y aprovechar la beca, para estudiar en la Escuela de Arte del Louvre. Aquí, bajo la dirección del profesor CHARBONNEAUX, realizará una tesis sobre el retrato romano de los Flavios.

Cuando la beca se termina, Sarduy opta por quedarse en París para continuar sus estudios y su actividad literaria. Es la única una opción sin interrupción, sin llamadas de atención a la opinión pública.

ca, sino una elección que se produce en el ámbito de lo personal y allí permanece. Desde entonces, sus relaciones con Cuba se proyectan en el plano literario y familiar, ^{GUIN} ~~conviniendo~~ ^{asumiendo} una postura de respeto y discreción con respecto a los paisanos que han elegido la colaboración en la Revolución socialista.

A este respecto, Juan Cruz Ruiz ha delimitado, breve, pero acertadamente lo que significa en la actualidad esa opción: "La palabra exilio no existe para él. Ni siquiera admite la presencia de las patrias. La tierra es donde él está. Por eso en su conversación no se evocan los tópicos innumerables del cubano que dejó de ser de Cuba. Al hablar con Severo Sarduy se toca la piel de un cosmopolita. Los barrocos son cosmopolitas" (27)

Esta circunstancia no significa, por tanto, pero Sarduy limitación o carencia sino todo lo contrario ampliación de fronteras, liberación de limitaciones, un espacio mucho más amplio para su creación.

La permanencia en París le permite profundizar en la cultura europea, vivirla y sentirse inmerso en ella; y al mismo tiempo, que se produzca la apertura a esta cultura, como ocurrió ya antes con otros nacimientos hispanoamericanos, el distanciamiento de su país le va permitir un conocimiento diferenciado y distanciado de éste, posiblemente más rico y completo.

En París también, va a escribir la casi totalidad de su obra literaria: poesía, teatro y Novelas; e lo que hay que añadir una importante labor ensayística y de crítica pictórica y literaria. Obra la de él que reconoce la estimulante influencia del estructuralismo francés y del grupo de la revista Le Quel, en la que colaborará frecuentemente.

Junto a las cuatro novelas, objeto de nuestro trabajo - Gastos (1963), De donde son los cantantes (1967), Cobré (1972) (20) y Maitreya (1978) - Sarduy ha escrito poesía y teatro, que si bien desde las leyes esenciales de estos géneros abordan similares temáticas a las novelas. Toda su poesía en Europa se recoge, prácticamente completa, bajo el título de Big-Bang (1974) que hace referencia a la teoría cosmológica del mismo nombre, que tiene una funcionalidad importante en la novela Cobré.

Por otro lado, bajo el significativo título de Pero la voz (1978), se agrupan cuatro piezas - La Playa (29), La Caída, Relato y Los Matadores de Nox - que pretenden realizar un teatro radiofónico o polifónico, apoyado básicamente en el texto y la voz. Aunque aquí no nos corresponde analizarlos, son notables las correspondencias de estas piezas teatrales con ciertos fragmentos de las novelas.

En la labor crítica y de ensayo, al ya citado

Barroco, hay que añadir la labor de crítica literaria y pictórica en diversas revistas francesas, españolas y suramericanas. Como crítico literario, destacáramos, sobre todo, los trabajos publicados en las revistas Le Quel y Mundo Nuevo, donde a través de la metodología estructuralista, derivada de los escritores franceses como Barthes, Derrida o el psicoanalista Lacón, Sarduy va a analizar la literatura española clásica - Góngora - y la literatura hispano-americana - Lezama, Puig, Donoso, Elizondo - desde puntos de vista nuevos. Estas teorías, manejadas inteligentemente por Sarduy, arrojan nueva luz sobre nuestra literatura, tan desasistida de críticos innovadores que se apartan del academicismo muchas veces estéril.

No menos importante es la labor como crítico - de ~~este~~ arte. Esta, que además entrelaza con la ya practicada en Cuba, tiene especial importancia, no solo en sí misma, sino también como complemento de sus novelas, en las que, como se verá, el discurso pictórico tiene una notable relevancia. A través de los acercamientos a la pintura clásica - su análisis de Las Meninas de Velázquez (30) es, posiblemente, el más esclarecedor que se haya hecho sobre esa "obra" de Occidente, como gusta llamarlo Sarduy -, los análisis de la pintura contemporánea, del "action-pain-

ting" americano, de los pintores de "Cobra", de F. Botero o las más corporales manifestaciones del "DRESS-ART", Sarduy se cuestiona siempre un mismo problema, que se articula, como después se verá, - con sus novelas, el problema de la representación en el arte occidental : ¿qué es representar para nosotros? (31)



J. Sarduy - Felto i Escritura - Pintura.

Sarduy va a mostrarse, en su estancia parisi-
na, muy receptivo, muy integrador de todas las apor-
taciones de la crítica y de la literatura francesa,
si bien nunca de forma mimética, sino filtrando es-
tas ideas por un barroco americano e hispanico:

Cuando Severo llega a París en 1960, el "Nou-
veau roman" se encuentra en su momento de máximo -
apogeo. Resultado de esa influencia, será la presen-
cia de ciertos aspectos de este grupo de novelistas
en su primer trabajo narrativo, Gestos.

Después, a través de la asistencia a los semi-
narios de Roland BARTHES en la Ecole Pratique de -
Hautes Etudes de la Sorbonne, durante varios años,
se va a acercár al grupo de los entonces jóvenes es-
critores y críticos, capitaneados por Philippe So-
llers, agrupados en la revista Le Quel. Este gru-
po que a parte de sus aportaciones particulares -
sobre todo los trabajos sobre el texto de Julia -
KRISTEVA -, se caracteriza por sintetizar las inves-
tigaciones semióticas y críticas del citado más erri-
do R. Barthes, los filosóficos de Jacques DERRIDA y
los psicoanalíticos de Jacques LACAN, configuran la
formación teórica de ciertas ideas que de manera me-
nos rigurosa ya había experimentado Sarduy.

Dejando a un lado influencias particulares y re-
cíprocas (32), de manera global, el caudal que por

vía de los estructuralistas franceses y "telquelinos" recibe Sarduy puede ser sintetizado en dos ideas básicas que en buena parte el mismo esbozó en un trabajo de crítica literaria sobre la novela, El lugar sin límites, de José Donoso (33):

1. Valorización de la escritura, de lo tenido por exterior y por soporte de lo interior, significado o mensaje : el significante (34). En esta perspectiva la escritura no se encarga ya de expresar un significado previo o de llevar un mensaje al blanco de la página, sino el juego de los significantes en la escritura genera sus significancias (Barthes), - sus propios contenidos. De este modo, la escritura, con sus propias leyes derivadas de un sistema específico, no va a comunicar un sentido, sino una posibilidad de sentidos múltiples en el fondo vacío de la obra.

2. Derivada de la obra de J.LACAN - influencia que ya vimos a propósito del barroco de Sarduy - que analiza el inconsciente como el de un lenguaje en - tratado, sometido a sus códigos y leyes retóricas y por la atención que se presta a los significantes, creadores de un efecto que es el sentido, (35). Sarduy establece una operación inversa - ya practicada por el propio Lacan, a propósito de algunas obras - literarias como la "Carta robada" de E.A. Poe (36)

que consiste, por así decirlo, en el psicoanálisis del discurso literario, esta aportación, que ya - señalamos antes, permite a Sarduy no solo practicar una crítica literaria como efecto a propósito de Góngora, relacionando la elipsis y la metáfora barroca con el "mundo patológico" lacaniano (37), sino una escritura que permite la afloración textual del otro, en la cadena de significantes, subvertiendo, anulando la autoridad del VO: liberación y plenitud del sujeto (de la escritura).

Sin embargo, no se conforma Sarduy con la aportación cultural francesa, europea, occidental, y se va a abrir - nuevo descentramiento - hacia otras - latitudes, en busca de nuevas saberes, de costumbres distintas, de concepciones vitales renovadoras. En su estancia parisina, Sarduy se va a convertir - en un viajero incansable, sobre todo, hacia la India, fascinado por su liberadora manera de entender la vida y concebir al hombre. Su visión del Oriente no es en absoluto totalizadora, cristianizante o "a la moda", sino un acercamiento que aún en su seriedad no deja de reconocer las dificultades de asimilación que para el hombre europeo este mundo presenta.

En relación con esta apertura a Oriente, Sarduy conecta con la obra de O. Paz, uno de los poetas es-

critores occidentales que, a juicio de Sarduy, ha sabido acceder a la verdadera India (38). Su presencia - la de Paz - en la novela Cobra es como sé-
veré central.

Para finalizar este recorrido cultural por la biografía de Sarduy, cabe destacar - no podía ser de otro modo en un escritor de la vanguardia actual - su relación, aunque indirecta, con lo que fue el movimiento-padre de todos los movimientos - vanguardistas de nuestro siglo : el surrealismo.

A través de la obra de dos autores, que, en su momento, estuvieron ligados o relacionados de algún modo con el grupo de Arretón, como Octavio Paz y Jacques Lacan, Sarduy va a enlazar y actualizar esa reconciliación de contrarios (fantasía-realidad; sueño vigilia; conciencia (inconsciencia) que postularan siempre los surrealistas. Si bien en el caso de Sarduy, no solo por los caminos elegidos, religión y pensamiento orientales, prácticas psicoanalíticas freudianas de Lacan, sino por el rigor y el carácter reflexivo de su escritura que le aleja del supuesto automatismo del surrealismo primitivo, los resultados son bien diferentes.

En otro sentido, la obra de Sarduy conecta, no ya con el movimiento surrealista de los años 20, sino con lo que podríamos llamar su anticipo, su premo-

nición más rigurosa que el propio movimiento establecido como tal; la obra artística, mejor "anti-artística" (39), de la figura más revolucionaria e íntegra que haya tenido el arte del siglo XX: Marcel Duchamp. Su obra, como ninguna otra, se ríe de la cultura establecida, del mercado de objetos artísticos, de la selección cultural y del mercantilismo capitalista que es capaz de consumir todo: la admiración de Sarduy por Duchamp. - que posiblemente le llegue a través de O.Pez - radica precisamente en esa resistencia incólume a la comercialización y en su capacidad revolucionaria y de irrisión del ~~arte~~ establecido: "(Duchamp) fue el primero que se rió. Lo más difícil es llegar a reírse de lo lindo, a reírse de verdad. Reírse del saber, de la cultura, del conocimiento acumulado, de los reflejos milenarios del occidente... de los que se ríen. Esa carga fúnebra que puede ir hasta tomar un bidet por la escultura, un juego por el trabajo o una partida de ajedrez por la vida". (40)

El viaje continúa...

N O T A S

1. "La deuterterritorialización" en Juan Goytisolo. Madrid, Tuncamentos, Coll. Espiral (Figuras, - 1975 (p.175)
2. Sarduy, Severo: "Entrevista con Sarduy" por J. Michel FOSSEY en Insula. Madrid, 1972, nº 303, Febrero. p.4.
3. "Severo Sarduy (1937...) Cronología" en Severo Sarduy. Madrid, Fundamentos, Coll. Espiral/Figuras, 1976 (p.8)
4. Ibidem.
5. Idem. pag. 9.
6. GONZALEZ ECHEVERRÍA, Roberto: "Son de la Habana: la Ruta de S.Sarduy" en Revista Iberoamericana, Julio-Diciembre, 1971 (pp.725 y ss).
7. Idem.
8. Mundo Nuevo, París, 1968, nº 24, Junio (pp.5-17) incluido en Escrito sobre un cuerpo. B^a A.^a, Sudamericana, 1969 (citamos por esta obra)
9. "Severo Sarduy: escribir al margen". Entrevista con Ramón CHAO en Ozono, Madrid, 1976, Octubre, p. 34.
10. LEZAMA LINA, José : Algunos tratados de La Habana. Barce., Anagrama/Ed. de Eulace, 1971 (p.7).
11. LEZAMA LINA: Los Eres imaginarios. Madrid, Funda

mentos, 1970 (p. 62)

12. Idem. pag. 178.

13. Op.cit.: pag. 69.

14. Idem: págs. 63-64.

15. "Sierpe de Don Luis de Góngora" en Esferaimagen.
Berná., tusquets, 1970.

16. "Sobre Góngora: la metáfora el cuadrado" en Es-
crito sobre un cuerpo pp. 55-60.

17. Barroco, B. A., Sudamericana, 1974 (pp.80-81)

18. El interés por Quevedo es creciente en Sarduy:
en una reciente emisión en castellano, "Litera-
tura en debate", Radio France International, 1
de agosto de 1980, destacaba Sarduy el carácter
crítico radical de la obra quevediana y el valor
de ésta como verdadera escritura de vanguardia.

19. "Interrogando a Lezama" en José Lezama Lima. Se-
rie Valoración Múltiple. La Habana, Casa de las
Américas, 1970. (p.41)

20. "Las estructuras de la heterocisión" entrevista con
Emil Rodríguez Menéndez. Un Mundo Nuevo, París, -
1966, n° 2 (pag.23).

21. Idem. pag. 24.

22. Sarduy: Barroco, B.A., Sudamericana, 1974. pag.
78.

23. No es suficiente para Sarduy escribir barroco,
sino hay que "Practicar el barroco - pero habría

que practicarlo como hicieron los surrealistas que no se limitaron a escribir surrealismo, sino que vivieron surrealísticamente.-, incluso en ese espacio directo y útil que es la sexualidad, es decir, malgastar en función de placer, y no de reproducción, la palabra seminal; vivir barroco hoy en día está lejos de ser un puro regodeo estético. Se perturba así todo lo que la sociedad, como el clasicismo, engendra como mecanismo de conservación; evitar el derroche y por ende el residuo, es decir, integrar siempre el resto de una operación, la traza, en el proceso de realización de otra más productora y vasta, más rentable". ("S.Sarduy: la palabra descepitilizada". Entrevista con Ernesto Pacra en el Viejo Topo. Barran, 1970, n° 19, Abril (pag.66).

24. Barroco. B.A.⁹, Sudamericano, 1974.

25. Hoy en Umberto Eco una lectura muy similar del barroco, si bien en el italiano está contemplado en una perspectiva fundamentalmente histórica. (La Obra abierta, Barcelona, Ariel, 1979, pags. 77-78-y 89)

26. Sarduy pondría ciertos reparos a una expresión tan concluyente. El sentido azaroso que de su propia vida tiene el autor, le hace concebir los acontecimientos vitales como casualidades o mani-

restaciones de una fuerza superior desconocida - que rigiera los destinos de los hombres. Por tanto, dicha decisión sería muy relativizada desde su óptica.

27. "Saverio Sarduy : la mirada plástica de un novelista." Entrevista en El País, Arte y pensamiento, Madrid, 21 de enero de 1979, páq. IV.
28. Cobra recibió el premio Médicis de 1972 a la mejor novela extranjera publicada en Francia en ese año.
29. La Pieve obtuvo en 1971 el Premio europeo Paul Gilson.
30. Barróco. (pp.78-83)
31. Sarduy : "El Barróco, après la le ". Entrevista en Diwan, Zaragoza, 1979, nº 5/6 (p.109)
32. Es evidente que Barthes ha tenido una especial influencia en Sarduy. Su teorización sobre el placer textual proporciona a Sarduy una sistemática que por otra parte Sarduy ya conocía de la obra El barroco de Lezama, y que el mismo ya había practicado.

Por otra parte, Barthes va a reconocer, pensemos que, como en ningún otro escritor contemporáneo, su teorización en el lenguaje gotico y barroco de Sarduy. Aparte de los trabajos dedicados "ex profeso" a alguna de sus novelas, Barthes le cita

en sus trabajos teóricos hasta tres veces :

- Critica y Verdad. B.A.⁹, siglo XXI, 1972 (ppq. 70).
- El placer del texto. B.A.⁹. siglo XXI, 1974 - (pags.15-16)
- Fragments d'un discours amoureux. Paris, Seuil, 1977. (pp.241;279 y 280)
- 33. "Escritura./ travestimo" en Escrito sobre un cuer - po. (pag.47).
- 34. DERRIDA, J. : L'Ecriture et la difference. Paris Du Seuil, 1967.
- 35. Sarduy : op. cit. (pag.47)
- 36. Escritos. Tomo II. B.A.⁹. Siglo XXI, 1972.
- 37. "Sobre Góngora : la metáfora al cuadrado" en Escrito ...(p. 53)
- 38. "Entrevista con Emir Rodríguez Monegal" en Revista de Occidente., Madrid, 1970, n° 93, p. 319.
- 39. PAZ, Octavio : Apariencia desnuda. México, Era, 1973.
- 40. Sarduy: "S.Sarduy : la mirada plástica de un novelista", op. cit.: p.IV.

2. Las novelas de Severo Sarduy :

Ya desde su vacilante nacimiento y su desarrollo al margen de las retóricas al uso, la novela se ha caracterizado siempre por ser la forma literaria más dinámica, cambiante y polimórfica. Para no detenernos en matizaciones, que no vienen ahora al caso, la evolución morfológica de la novela se pueda caracterizar, de forma general, como un "tour de force" contra sí misma. En cada momento, la práctica novelística innovadora se ha conformado como una tarea de negación e impugnación de los modelos establecidos; una actividad en continua renovación.

Y esto no ha sucedido solamente en nuestro siglo, como cierta crítica ha querido ver, sino que el carácter rupturista, inversor o paródico de los modelos precedentes ha sido siempre la ley, podíamos decir su única regla genérica, en el mundo narrativo de la novela.

Por ello aunque las novelas de Severo Sarduy no se integran con precisión en ningún "canon" narrativo conocido, precisamente por eso, aceptan con bastante rigor la integración dentro de la forma narrativa que conocemos como novela.

Pero, no son, lógicamente, novelas tradicionales, sino más bien todo lo contrario. La relación y la presencia en su obra de autores y movimientos como los -

que acabamos de citar en el capítulo anterior - Lezama, Barthes, "nouveau-roman, Góngora, etc. - han orientado inevitablemente sus novelas por caminos bien distintos a los transitados por el realismo de todas las épocas. Teniendo en cuenta estas influencias y los propios trabajos críticos y ensayísticos del autor, sus novelas se integran en una doble dirección que nos permiten calificarlas como antirrealistas y textuales.

2.1. Antirrealistas.

Las novelas de Sorduy se insertan dentro de una línea de radical antirrealismo. Todo realismo al referirse a un objeto exterior a la escritura, se encuentra muy limitado, porque en esta óptica la realidad condiciona y supedita al escritor a reflejar ésta "tal cual es".

Este rechazo del concepto tradicional de literatura como imagen o reflejo de una realidad exterior - alcenlo, en la consideración de Sorduy, por igual a "los más ingenuos", que suponen que esa realidad -- "es la del mundo que nos rodea, la de los eventos", y a "los más astutos" que "desplazan la ficción para proponernos una entidad imaginaria, algo ficticio, un mundo fantástico". (1)

Para Sorduy, ambos grupos, realistas puros y - realistas fantásticos, tienen igual punto de partida:

lo exterior, la realidad; el significado, que precediendo a la escritura, han de ser llevados, traducidos al blanco de la página por medio de los significantes, que, en esta óptica son simples sustitutos de ese significado primitivo. De este presupuesto, - se deriva la falsa dicotomía realista fondo/forma, - según la cual en la literatura habría una parte externa y superficial que sirve de soporte a la otra parte, en donde se encuentran las ideas, el fondo, el mensaje. El realismo, pues sometido al logocentrismo aristotélico de carácter dualista (exterior/interior; forma/fondo; signo/signo; verdadero/falso; causa/efecto; sueño/realidad; etc.) se encuentra muy limitado en su base, impidiendo una escritura verdaderamente creativa. (2).

Frente a esta línea realista, se alza una corriente diferente, en la que se inserta Sarduy, que hace un rechazo expreso de los principios naturalistas de la creación literaria y propone una escritura autónoma - con unas leyes propias y específicas, no circunscrita a un significado, sino abierta a una multiplicidad de ellos.

Esta concepción autónoma de la escritura revaloriza lo que el realismo consideraba como lo exterior, lo superfluo: el signifiante. El fondo, el mensaje - lo que se daba o comunicaba - desaparece, se anula --

tres la materia significativa.

En la literatura realista, sobre todo en la de raíz psicológica, existe una cierta metafísica de la expresividad según la cual un sujeto manifestaba sus pensamientos mediante la escritura: una idea, en tanto y exterior al texto mismo, quedaba plasmada a través de éste. Según decíamos antes, era precisamente esa idea o significado, exteriores al propio texto, lo que organizaba y disponía las partes en el interior de éste, de acuerdo con una determinada coherencia lógica.

Por el contrario, una escritura verdaderamente creadora no parte de ningún significado exterior, sino que produce sus propios significados a partir de la materialidad del texto, de sus significantes. En la literatura realista, la obra se organizaba en torno a esos dos planos - exterior/interior, signo/significado -; en cambio en la escritura todo se produce en una sola dimensión, en la del texto.

2.2. TEXTUALES.

Como señalábamos más arriba, la formación de S. Sarduy se debe en gran medida a las teorías textuales de Roland Barthes (3) y de Julia Kristeva (4), con las que se relacionan sus novelas. En este sentido, las obras narrativas de Sarduy ejemplifican de manera práctica - las teorizaciones de estos autores acerca del funcio-

namiento del texto.

En opinión de Julia Kristeva, quien elabora su teoría a partir de Mijail Bajtine (5), el texto se puede definir como "un cruce de palabras (textos) en que se lee al menos otra palabra (texto) (6). Es decir todo texto es un mosaico de citas, de elementos y palabras procedentes de otros textos, que van a ser absorbidos y transformados por el texto nuevo. Es lo que, como más abajo veremos, Kristeva llama intertextualidad.

El otro gran concepto de la teoría textual de esta autora es el diálogo. El texto como cualquier comunicación lingüística se basa en el eje esencial de todo intercambio: Sujeto Emisor-Sujeto Destinatario.

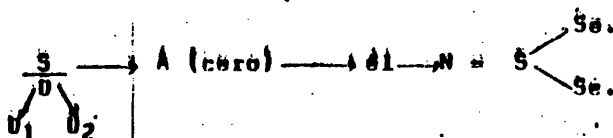
Este destinatario es en realidad una entidad doble: significativa con relación al texto y significado en su relación con el sujeto de la narración. Ninguna de estas dos instancias del destinatario aparecen en la narración, al quedar borrados por el código lingüístico. Esta codificación del destinatario va a determinar a su vez la desaparición, y codificación del sujeto de la narración, que se convierte en un vacío, en una no-persona, un cero. Dicha ausencia, la del Sujeto y la del destinatario son precisas para que el mecanismo de la estructura narrativa pueda existir como tal.

A partir de este ocultamiento y codificación del Sujeto de la narración va a surgir el personaje, después convertido en nombre propio y más tarde desdoblado en personaje y narrador según las variantes narrativas.

De este modo, el Sujeto de la narración se convierte a sí mismo en significant; significante que canaliza, polariza el diálogo entre S. y D. Es decir, el Sujeto que había desaparecido, reaparece ahora en el personaje.

Por otra parte, la constitución de S como personaje (éi) permite el desdoblamiento narrativo de S en Sujeto de la enunciación y Sujeto del Enunciado.

(S₀ - S₁) (7).



De este modo, en ese juego de significantes (S₀ - S₁), el sujeto de la narración recupera el juego dialógico borrado entre S y D.

El texto, pues, para Kristeva, es como un espacio de producción significativa desplegado en tres dimensiones en cuyas direcciones se van a realizar las operaciones textuales: Sujeto de la escritura, receptor-destinatario y los textos exteriores.

Berthel, por su lado prefiere definir el texto

en oposición a la obra. La obra tiene una existencia, sustancial, acabada y cerrada en su significación. El texto, por su parte, es un espacio abierto, inacabado, incesantemente móvil, que representa siempre una posibilidad de trabajo, de nuevas operaciones o lecturas.

El texto en su movimiento hace un uso productivo del lenguaje, frente al uso representativo y reproductivo de la obra. El texto activa al máximo el poder - generador y la capacidad creativa del lenguaje en sus diferentes niveles, llevando a cabo una labor simultánea de construcción y deconstrucción lingüísticas, a lo que Kristeva ha llamado paragratismo (8). Por ejemplo, el texto hace un empleo constante de la polisemia y de la poligrafía, construyéndose éste como un cruce de significantes, voces, culturas, de textos, que tiende hacia el infinito.

A pesar de esta sobrecarga de sentidos y de formas, el texto está continuamente rozando el silencio, pues su significación está siempre por hacer, sin un sentido determinado. El texto produce múltiples significaciones que son tachadas y negadas incesantemente por el mismo. Además, el texto es sucesivamente ampliado o modificado en su estructura por cada elemento o texto nuevo que éste incorpora. Así pues, todo texto es el resultado de la absorción y transformación de una multiplicidad de textos.

En opinión de Julia Kristeva, quien llama a este aspecto del texto, como dijimos, intertextualidad: "Un texto extranjero entra en la red de la escritura; éste lo absorbe según leyes específicas que aún están por descubrir" (9) No conocemos sus leyes, pero al menos sus formas más evidentes o sus efectos de "ambi- valencia", en el sentido bajtiniano del término, que introducen en el texto. Según esto, y el propio Sarduy, siguiendo a Kristeva, así lo ha reconocido (10), distinguiríamos tres tipos esenciales de intertextualidad: la cita, o introducción literal, espejeante en su extranjerismo, de un texto en el texto nuevo; la parodia, impugnación e inversión cómica de un texto - que es integrado, produciéndole un cambio en su sentido original y la reminiscencia, texto o paradigma que se introduce "clandestinamente" en el texto, produciendo un efecto desplazador y alterador en el texto o paradigma precedente.

Esta heterogeneidad del texto hace de él un espacio plural y múltiple, en el que los significantes toman consistencia, una resistencia propias, que los hace -- irreductibles, de tal modo que todos coexisten simultáneamente y sin exclusiones, sin orden o jerarquías pre- establecidas.

Por otra parte, la pluralidad de los significantes, la poligrafía, la ausencia de sentido y de finalidad -

exteriores al texto, ponen a este en relación con - la esfera del placer y por tanto con el barroco. Los elementos textuales - libres de las dependencias regladas - concebidos desde el deseo del emisor para el placer del lector, funcionan como objetos transgresivos con respecto al sistema económico general, como - decíamos en el cap. anterior, que alteran nuestra forma de percepción y de lectura tradicionales, nuestro pensamiento y nuestra economía.

En ese espacio textual de privilegio, se insertan por tanto, las novelas de Sarduy, que renunciando a las formas de novelas tradicionales, se proponen no solo establecer unas formas creativas renovadoras, sino también actuar sobre nuestros esquemas mentales, a fin de liberarlos de las ataduras de la lógica occidental.

NOTAS.

Las Novelas de Severo Sarduy.

1. SARDUY : Escrito sobre un cuerpo. (pág.47)
2. DERRIDA, J.: L'écriture et la différence.
3. BARTHES, R.: El placer del texto. B.A.º, Siglo XXI, 1.974.
- "De la obra al texto" en ¿Por dónde empezar? Barcelona, Tusquets, 1974 (pp.71-81)
4. KRISTEVA J.: Semiótica. 2 tomos. Madrid, Fundamentos, 1978.
- El texto de la novela. Barne. Lumen 1974.
5. Julia Kristeva ha traducido al francés la que es la obra más importante del formalista ruso : La Poétique de Douvotievski. París, Seuil, 1970.
6. Semiótica. t.1. (p.190)
7. Idem. pp.203-205.
8. Pero una semiología de los paragramas" en Op.cit. Tomo 1. pp.227 y 11.
9. Op. cit. Tomo 1. pág. 236.
10. "El barroco y el neobarroco" en América latina en su literatura. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno. Serie "América latina en su cultura". Mexico-París, Siglo XXI-Unesco, 1972 (pp.167-184).

La primera novela de Severn Sarduy fue publicada como ya se ha dicho- en Barcelona en el año 1963. Según sus propias palabras (1), tardó en escribirlo entre dos y tres años, transcurriendo una parte de este tiempo en Cuba y la restante -la de la redacción final- ya en Europa.

La ficción de este primer trabajo es muy sencilla, si bien el autor ha puesto buen cuidado en que la narración discurre de una manera concisa y elíptica, que a veces diluye y oculta los hechos de la novela.

En breve resumen, la anécdota novelada sería como sigue. En los años finales de la dictadura de Batista, en la ciudad de La Habana -no se menciona explícitamente esta época, pero es reconocible- en un contexto social y político caótico -desempleo, prostitución, juegos de azar, represión política, guerra urbana-, se van a conocer y a enamorarse un joven -guerrillero y una cantante negra, actriz de cabaret - por la noche y lavenderá por el día.

La pasión amorosa hará que la negra, sin especiales convicciones políticas, coloque, por amor a su novio y con riesgo para su vida las bombas que éste le encarga. Dentro de estas acciones de sabotaje, destaca la voladura con explosivos de una importante planta eléctrica de La Habana, cuya preparación y realiza-

ción ocupa la parte central del relato.

Mezclándose en este hilo narrativo, se intercalan numerosos fragmentos descriptivos de la vida cubana en ese momento histórico: movimientos callejeros, desempleados, loterías, acciones represoras de la policía, demagogia política del dictador, el carnaval, etc.

La novela termina cuando la negra, después de haber interpretado Antígona —su máxima aspiración en interpretar "muy natural"— conoce la desaparición de su novio guerrillero, quedándose totalmente desolada y cerrándose la novela con unas frases que proponen, —cuando menos un final ambiguo: "yo también me voy. A San Lázaro, al Chori, al mar a ver las estrellas o al catajo. He perdido toda la tarde. Toda la tarde. Ni siquiera he lavado." (Gentos, pág.111)

Así pues, este primer trabajo novelístico de Sarduy es en realidad el intento de comprender, en toda su complejidad, los distintos factores que confluyen en un momento de la lucha revolucionaria contra Batista, concentrados en la figura de la negra cantante. Este breve período del devenir histórico —de la Cuba más reciente se va a cerrar con esas frases citadas que expresan una profunda decepción, ante unos hechos que superan sin duda las posibilidades de comprensión de la protagonista, y que también

se podrían leer como la decepción personal del autor con respecto a la lucha revolucionaria.

3.1. Tres modelos en Gestos: la novela cubana de la revolución, el "nouveau roman" francés y la pintura gestual norteamericana.

Cualquier escritor, al emprender la realización de una obra, tiene presente uno o más modelos de referencia u obras aparecidas con anterioridad; con -- otras palabras, todo autor, consciente o inconsciente, tiene en cuenta el género literario con el que se relaciona su obra. Puede ocurrir que la obra nueva modifique algún aspecto del género; lo impugne -- por completo, dando por consiguiente nacimiento a un nuevo género literario; o simplemente lo reproduzca en su totalidad. Pudo bien, en los tres casos posibles, el autor haber necesitado del modelo.

En este sentido, Gestos se relaciona armónicamente con tres modelos, dos literarios y uno pictórico: la novela cubana de la revolución, el "nouveau roman" y la pintura gestual norteamericana.

Se puede decir que, mientras el contexto y la ficción novelesca son plenamente cubanos, incluso repite ciertos esquemas de las novelas de los primeros años de la revolución; a nivel formal y técnico, lo

primera novela de Severo Sarduy incorpora algunos - aspectos del llamado "nouveau roman" francés, que - justamente se encuentra en plena moda en los primeros años de estancia europea de Sarduy. (2)

Por otra parte, la novela se relaciona igualmente con el "action-painting" de la escuela de pintores de Nueva York, especialmente con Franz Kline, pintores que ya conocía en Cuba. Es precisamente esta relación pictórica, la que va a conferir un dinamismo y una personalidad propia que separa a Gestos claramente del monótono y estático "nouveau roman".

Con otras palabras, la dependencia del devenir histórico de los hechos reales, es en esta 1ª novela todavía notable, si bien las relaciones a nivel técnico, con el "N-R" y con el "A-P" la inserta coherentemente en su antirrealismo característico.

3.1.1. Gestos y la novela cubana de la Revolución.

En primer lugar, nos referiremos a las dependencias que Gestos mantiene con las novelas de los primeros años de la revolución cubana. Concretamente, se relaciona con ellas en lo que se refiere a - la ambientación histórica, anécdota novelesca y planteamientos políticos.

Estas novelas cubanas, son : El sol a plomo -- (1959) de Humberto Arenal; La novena estación (1959)

de José Encerra Ortega; Bertillón 166 (1960) de José Soler Puig; Meñena en 26 (1960) de Hilda Perera Soto y una novela publicada en 1964, que sin embargo, participe de los mismos temas y aspectos que las anteriores, El perseguido, de César Leante. (3) La novela de S. Serduy, por fecha, temas y motivaciones está muy cercana a este núcleo de obras, si bien se separa de estas por una mayor preocupación técnica y lingüística.

Por otra parte, las novelas de estos años, y -- por tanto también Gastos, tienen un precedente que influye de manera determinante en ellas: la novela El acoso de Alejo Carpentier (1955). En esta novela, aunque referida a una situación dictatorial exterior, la dictadura de Machado, se cuenta básicamente el caso de que se ve sometido un activista estudiantil por la policía, hasta terminar asesinado en una sala de conciertos donde se acaba de ejecutar la Sinfonía Héroe y adonde el joven estudiante había acudido para despistar a la policía que le perseguía. Sobre este hilo narrativo, se van intercalando recuerdos y reflexiones del acosado, el tiempo que se cuenta la relación amorosa que este mantiene con una prostituta.

Este esquema de la ficción de Carpentier será -- utilizado por las novelas del periodo 59-60, incluida Gastos, que van a repetir, con ligeras variantes, una

historia amorosa entre un guerrillero y una mujer, - acusados por la policía batistiana.

Estas novelas reducen el dramatismo de la de -- Carpentier a un melodrama revolucionario sin relieves. Esto ocurre, por lo general por incapacidad de los novelistas de ofrecer una visión más profunda del momento histórico que acaban de vivir.

En el caso de Gestos, la orientación del relato cambia notablemente.

El dramatismo de la novela de Carpentier ha desaparecido como en el resto de las otras novelas, pero ha desaparecido de manera consciente y voluntaria, mediante la utilización implacable de una técnica narrativa adecuada y de un tratamiento objetivo de los personajes, dando como resultado un relato frío y distanciado acerca de unos hechos sobre los que normalmente se había aplicado una técnica panfletaria y sensiblera. En este sentido, la novela de Sarduy se aparta radicalmente de las del período 59-60.

Estas novelas, y también Gestos, Surgen de forma compulsiva ante la situación revolucionaria, en un intento de exorcizar el pasado dictatorial, que se había padecido, y cuando todavía la intelectualidad, bastante apartada del proceso revolucionario, no había comprendido aún el alcance real del cambio (4).

La génesis de la novela de Sarduy está ligada a

proceso revolucionario, sobre todo en lo que se refiere al comienzo de la redacción, si bien para su final el autor ya había perdido el contacto con la revolución: El impulso evidente fue, por supuesto, el hecho de la revolución."(5)

El exorcismo literario de estas novelas se va a satisfacer en presentar continuamente el proceso de derrocamiento de Batista; la represión y brutalidad de la policía; el heroísmo y abnegación de los guerrilleros urbanos; etc.

Gestón participa de este aspecto: la elección del tema coincide con el de estas novelas; presenta la misma y reiterada actuación asesina de la policía, pero se aparta en lo que se refiere al heroísmo de la protagonista. La utilización de un lenguaje sin emocionalismos, sin adjetivos moralistas y el tratamiento frío de los personajes separa a esta novela de la del grupo ya citado.

En cambio, Gestón repite e, incluso egudiza un aspecto peculiar de estas novelas cubanas, la ausencia de un proyecto político que vaya más allá del final de la dictadura. Ya señalábamos anteriormente que la intelectualidad se mantuvo apartada del proceso revolucionario y que, por tanto, se va a encontrar sorprendida y superada por una situación que la rebasa. Su falta de comprensión ante el horizonte que se abre

en Cuba da lugar a esa sistemática vuelta al pasado y a la ausencia de programas vitales en las novelas. Es decir, en estos momentos y también después, la literatura se queda muy por detrás del proceso revolucionario y se va a retrasar aún más cuando la revolución se radicalice y se oriente decididamente en una dirección socialista. (6). Este hecho creará nuevos y graves problemas a los escritores que cada vez se encuentran más extraños en el desarrollo de unos hechos políticos que se precipitan sin darles tiempo a asimilarlos debidamente.

De aquí procede la incapacidad de Gastos, y en general de todas estas novelas, para proponer nuevas perspectivas para después de la dictadura.

Este aspecto se hace en la novela de Sarduy más relevante aún, por la ya citada frase de la novela, en la que la protagonista a renglón seguido de una propuesta radical: "Habrá que cambiarlo todo, que virar la vida boca abajo, y luego salir de pronto a la calle, a cualquier esquina, ir sorprendiendo a cada uno que pase para sacudirlo por los hombros y gritarle oiga mire cómo oiga mire hay que virar la vida al revés." (Pág. 110). Terminará mostrándose escéptica - con respecto a las posibilidades de cambios reales - en la sociedad.

Por otro lado, como más tarde analizamos, la no-

vela, a pesar de esa ausencia de un programa alternativo para después del derrocamiento del dictador, presenta valores testimoniales y críticos muy apreciables.

En resumen, Gestos mantiene relaciones concretas en lo que se refiere al tema, anécdota y motivaciones políticas con las novelas cubanas de su mismo período. Al tiempo se diferencia de estas en cuanto que construcción lingüística distinta y experimentación de nuevas técnicas, aspecto que aquellas novelas habían descuidado. Además, al elegir Sárduy una nueva forma de novelar, evitaba cualquier postura mofista y panfletaria, que tanto había empobrecido a las otras novelas; y ofrecía una nueva visión de unos hechos demasiado manidos.

3.1.2. Gestos y el "nouveau roman" francés.

La mayoría de los críticos de Gestos han señalado la relación de este relato con el llamado "nouveau roman" francés. (7) En este sentido, fue la primera novela cubana y posiblemente hispanoamericana -en España había aparecido en 1962 tiempo de silencio de Luis Martín Santos- que puso en práctica de manera rigurosa algunas de las experimentaciones técnicas de aquel grupo de novelistas. Esta relación es concreta en aspectos como el de la descripción, de la narración y de la caracterización de personajes, según veremos más

abajo. Los nombres normalmente invocados con los que se relaciona el trabajo de Sarduy son los de Alain - Robbe-Grillet y de Nathalie Sarraute.

En relación con este aspecto, Sarduy ha tenido a gusto relacionar su novela con la primera obra de N. Sarraute, Tropismes (1939) y aceptar otras influencias del "nouveau roman", que ya no le satisficieran - tanto pero que existen, aunque el autor no le agrade.

En entrevista con Emir Rodríguez Monegal dice - Sarduy: "Mi novela se articula con el primer trabajo del "nouveau roman". En 1932, Nathalie Sarraute escribió una serie de páginas que llamó Tropismes, que son en realidad movimientos de gente que se desplaza. Allí no hay personajes en el sentido tradicional y - los pocos que hay, están percibidos de un modo muy - intuitivo, muy directo." Y continúa: "Si el "nouveau roman" está en esa primera exploración, entonces puedo decir que Gestos es un "nouveau roman". Lo es mucho menos, si nos referimos a Robbe-Grillet y a Butor. (8)

En Tropismes, Sarduy conocí la posibilidad de - captar literariamente esos movimientos indefinidos, impersonales y automáticos de la gente y de los objetos en la calle. Toda esa gestualidad superficial y sin sentido, el ir y venir ciudadano es recogido desde una posición narrativa totalmente anónima.

En Gestos Sarduy experimenta esta técnica narrativa, aplicándola a la ciudad de La Habana preestricta, con su traqueteo incesante, sus ruidos, las orquestas de negros, etc.; que, al ser incorporada a una ficción novelística, gana en funcionalidad. En Propiedades, esta técnica se utilizaba en pequeños fragmentos; en Gestos, se integró en una trama ficticia completa.

Para comprobar el paralelismo de la escritura - en uno y otro caso, basta cotejar el primer "tropicalismo" con el comienzo de la novela Gestos. En el texto de la Serrante, se intenta captar el deambular de la gente de forma totalmente impersonalizada: "Se extendían en largos racimos sombríos entre las fachadas laterales de los edificios. De tanto en tanto, ante las vidrieras de los negocios, formaban nudos más compactos, inmóviles, ocasionando algunos remolinos como ligeros éxtasimientos." Y el movimiento automatizado de los objetos: "...a intervalos regulares, se encendían, se apagaban, se encendían, se apagaban, siempre a intervalos idénticos, se encendían de nuevo y de nuevo se apagaban". (9)

Este mismo tema de los movimientos callejeros aparece tratado de manera muy similar en el comienzo de Gestos: "Pasan de un lado a otro, de un lado a otro de la calle, el tránsito nunca cesa. No se detienen,

no se vuelven sobre sí mismos siempre de un lado a otro, sin llegar. Van apurados, vienen de sus trabajos, van y vienen, van siempre, vienen aunque no -- tengan trabajo". (10)

Estos dos breves ejemplos sirven para constatar la similitud de la escritura en ambos textos. Las coincidencias son prácticamente totales: elección del objeto descrito --movimientos callejeros--; tratamiento del punto de vista (distanciamiento y anonimato); utilización de una sintaxis similar --tercera persona del plural, yuxtaposición de frases, asíndeton--.

Sin embargo, lo que en N. Sarrute era un ejercicio de escritura, en Sarduy se integra en todo un proyecto, en el que estas descripciones superficiales se armonizan con las pretensiones de recoger lo más exterior y plástico de la Habana, a la vez que se narra la historia novelesca.

Por otra parte, toda la novelística de Sarduy se propone impugnar y superar las formas lingüísticas, de la novela tradicional, según veremos en el capítulo anterior. Concretamente, en Geotas, esta negación de la novela tradicional surge en determinados aspectos ligada al "nouveau roman" francés. Coincide con esta en la inutilidad de los modelos novelísticos tradicionales; por un lado, por lo que

tiene de vana y absurdo; por otro, porque no es posible dar cuenta de una realidad nueva y de determinados hechos -que habían pasado desapercibidos para la novela decimonónica- con las técnicas y argumentos del pasado. (11)

Uno de los aspectos que más censuraba al "nouveau roman" o la novela tradicional era su incapacidad para ver las cosas como lo que son, cosas. En este, se ponía demasiado interés en adjetivar la realidad, en establecer relaciones entre nuestra psique y el mundo y en darle una determinada proyección metafísica; y por el contrario, se había olvidado recoger la principal característica de las cosas: ser y estar presente. Como dijo Robbe-Grillet en frase que resume este concepto: "... el mundo no es ni significativo, ni absurdo. Es sencillamente (...) desafiando a toda la jauría de nuestros adjetivos hostiles o -- cautos, las cosas están ahí." (12)

El "nouveau roman" auguraba un tipo de novela en la que "gestos y objetos" se limitarían a estar sin más; sin necesidad de significar algo más, el tiempo que tachaba los sentidos afectando de la novela decimonónica. Desde esta óptica, objetos y personajes renunciaban a cualquier tipo de interioridad o misterio.

El "nouveau roman", por otra parte presentaba - claras relaciones con la novela americana de los años

30-40, en especial con la llamada novela de la serie negra. A juicio de Robbe-Grillet, esta novela ofrece al "nouveau roman" un modelo de acercamiento distinto a la realidad. Las sucesivas pruebas erróneas que las jalanan exigen una lectura sin prejuicios, hasta que el lector, por sí mismo consigue ver las cosas - tal como son, y únicamente aparecen distintas cuando las recubren con deformaciones psicológicas o morales. (13)

Es decir, a nivel teórico, el "nouveau roman" intentaba una vuelta a la naturaleza primitiva, en la que los objetos recuperaban su sencillez perdida.

De esta preocupación participa Gestos. En la novela de Sorduy, La Habana, su ambiente, los personajes, incluso la misma revolución- algo tan propenso a la emotividad- son mostrados sin adherencias extrañas, en su limpia superficialidad. Las numerosas descripciones de la novela dan lugar a un ejercicio de desmitificación de los objetos, a través del empleo riguroso de adjetivos ópticos, informativos, que sitúan, miden, delimitan los objetos y las acciones con precisión, sin adornos. Consideramos la novela de Sorduy un esfuerzo importante por contemplar la realidad cubana de la época de Batista, tal como era. Sin embargo, Gestos no incurra en el abuso descriptivo de ciertas novelas francesas, sino que utilice éste para un-

cuadrar las acciones humanas.

Dos de los elementos estructurales de la novela tradicional, que más críticamente revisaban los novelistas del "nouveau roman", eran el personaje y la narración novelesca. Posiblemente, es en este aspecto donde se percibe mejor la influencia de los novelistas norteamericanos, al adoptar una enfoque behaviorista a la hora de presentar y caracterizar personajes y utilizar ciertas técnicas cinematográficas en el desarrollo de la narración.(14)

En el "nouveau roman" el personaje y la narración, al igual que el mundo de los objetos, son devueltos a la sencillez inicial, rechazándose cualquier tipo de comentario o interpretación sobre lo que hacen los personajes o sobre lo que ocurre en la novela. Para lograr esto el narrador permanece ausente y anónimo en la novela.

A juicio de ciertos novelistas y críticos, la novela de personajes del siglo XIX -a veces los críticos alcanzaban también a Joyce, Proust, etc.- no era ya posible en las circunstancias contemporáneas. Aquel tipo de novela respondía al gusto del individuo y de la burguesía industrial. En la segunda mitad del siglo XX, esto había cambiado ya notablemente: la unidad llamada individuo se había roto: la seguridad y la fe en la persona humana no existían; la conciencia y la

personalidad se habían disuelto. Por lo tanto no podían escribirse novelas con personajes tradicionales.

En el "nouveau roman", el personaje, por perder, ha perdido hasta el nombre, sus lazos de parentesco, su identidad. No aparece definido ni por su profesión, ni por su vivienda, ni por la clase social a la que pertenece. Es un personaje sin señas personales.

Por otra parte, sus actuaciones no responden a una lógica ni a un carácter o psicología expresa. A la vez los personajes del "nouveau roman" reflexionan, meditan o dialogan consigo mismos, si se exceptúa la obra de Nathalie Sarraute, cuya relación con Gestos señalábamos antes. En resumen, el personaje ha dejado de ser el centro de la novela para convertirse en un objeto más.

La novela de Sarduy coincide, en lo referente al personaje, con alguno de los principios de los novelistas franceses. Sin embargo, a medida que la narración se va desarrollando, el personaje central, la negra cantante y lavandera, alcanza mayor relieve hasta constituirse en el elemento fundamental de la novela.

La protagonista, que se introduce en la novela como por casualidad, sin presentación previa, irá enriqueciéndose a lo largo del relato con elementos nuevos hasta configurarse en un personaje particularizado.

No es Gastón, desde luego, una novela de personaje como las del S. XIX, al basarse en los principios que antes hemos citado, pero no obstante, el personaje de la cantante aporta unas características que la hacen más literaria y divertida que la mayoría de los aburridos personajes del "nouveau roman". Por esto, podemos concluir provisionalmente que en el tratamiento y la función del personaje, la novela que nos ocupa se separa parcialmente del modelo del "nouveau roman" y aporta aspectos particulares.

En lo referente a la narración novelesca sucede algo similar. La novela de Serduy no tiene una anécdota del tipo decimonónico, pero tampoco se puede decir que esta se reduzca a los extremos de la mayoría de las novelas francesas.

El "nouveau roman" hace un rechazo expreso, en la teoría y en la práctica, de la narración tradicional: anécdota verosímil, relato ameno, naturalismo espontáneo, hechos reconocibles, que permiten que el lector se "enganche" sin mayores problemas. Frente a esto, el "nouveau roman" propone una reducción casi total de la historia y una disgregación de la lógica narrativa de las novelas precedentes. Esto no quiere decir que desaparecieran las técnicas narrativas sino que se buscan nuevas formas de contar, en consonancia con las anécdotas de las novelas.

En Gestos, nos encontramos con una anécdota mínima, que se enriquece con matices locales y temporales, dándole mayor concreción a la ficción, aspecto este que se opone a la atemporalidad característica del "nouveau roman". Nos encontramos en Gestos con la misma preocupación por la experimentación narrativa, pero con una orientación diferente.

En los franceses, el interés se centraba en romper la linealidad del relato, su lógica temporal y espacial. En cambio, el relato de Sarduy respeta el desarrollo lineal de la narración, intentando, por otro lado, un tipo de narración alusiva en la que -- aquella muchas veces discurre a través de los objetos descritos o de referencias indirectas en un todo de distanciamiento.

Esta anécdota personal, en ocasiones llena de humor, y el tipo de narración constituyen los aspectos más originales -- a este nivel que nos referimos -- de la novela de Sarduy en relación al "nouveau roman".

Por último, hay que considerar la posible relación entre Gestos y el "nouveau roman" en lo referente al valor testimonial y social de la novela. Este aspecto será específicamente tratado en el apartado siguiente por lo que nos limitaremos a señalar las --

diferencias fundamentales entre ambos.

En principio, tanto Gautier como la obra de los novelistas franceses se oponen y critican la llamada literatura de compromiso y el realismo socialista; de los que se separan rotundamente.

El "nouveau roman" rechaza plenamente la literatura comprometida o cualquier tipo de literatura que espere a adoctrinar o enseñar. Para éste, el único compromiso válido que debe mantener el escritor es el de la literatura y el lenguaje. El escritor, bajo esta óptica debe plantearse exclusivamente problemas de índole formal y lingüística, pero resolverlos desde dentro, sin tener que recurrir para ello a nada externo al propio lenguaje.

Estos planteamientos se acercan bastante al criticado "arte por el arte". El propio Robbe-Grillet no tiene ningún inconveniente en presentarlo de este modo: "...tenemos que dejar de temer como al pécor de los males al arte por el arte, debemos recuperar todo ese aparato terrorista que se blanda ante nosotros en cuanto hablamos de algo que no sea la lucha de clases o la guerra anticolonialista." (15)

Desde estos planteamientos, el "nouveau roman" evita cualquier asunto que exija una concreción histórica, de tal modo que la mayoría de estas obras se desarrollan en una ambientación inconcreta y abstracta

ta. En consecuencia, el valor social y testimonial es, cuando menos, discutible y ha dado lugar a contradictorias opiniones entre los distintos exégetas de estas novelas.

Con estas opiniones, se pueden establecer dos grandes grupos de críticas:

a) Las que de manera apologética defienden, casi sin matices, la validez histórica y social de estas novelas.

b) Aquellas, que considerando la inconcreción temporal en que se desarrollan, la niegan.

En el primer grupo, incluiríamos las críticas que desde distinto punto de vista, realizan Ludovic Janvier (16) y Lucien Goldmann (17); y en el segundo grupo las de Edouard Lop y André Sauvage (18) y Jean Bloch-Michel (19). Esta última crítica merece ser destacada, ya que, a nuestro juicio, es cierta al señalar las limitaciones de este tipo de novelas en el sentido que venimos refiriendo: "...los nuevos novelistas se convirtieron en escritores absurdos en un mundo - absurdo, y la absurdidad de sus obras coincidía casi enteramente con la absurdidad del mundo. En este sentido se hicieron cómplices de tal mundo y de tal absurdidad, puesto que empezaron por rechazar toda lucha contra uno y otro".(20)

Para terminar señalando la contradicción de una

novela que se reafirma en su inexistencia:" ...no querer mostrar más que objetos sin significación, no querer decir más que palabras que no conmueven a nadie, es ir al encuentro de un descubrimiento que ya era evidente: la verdadera inexistencia no se expresa más que por el silencio. Una literatura de la inexistencia es en sí misma una contradicción: se condena, bien a desaparecer, bien a callarse, lo que viene a ser lo mismo." (21)

Gautier, que no aplicó los principios narrativos del realismo socialista, ni intenta adoctrinar, ni tampoco nos instruye en la lucha de clases; nos cuenta curiosamente (recordar la cita anterior de Robbe-Grillet) una historia que se desarrolla en plena guerra anticolonialista. Recoge una serie de hechos históricos ante los cuales adopta una postura, que como veremos después no resulta en ningún caso simplista, ni sermoneante.

Así pues, este primer trabajo de Sarduy, que comparte como hemos visto algunas de las técnicas del "nouveau roman", adopta una solución original al vincular la anécdota a un contexto histórico y a unos hechos concretos. La abstracción y la atemporalidad en que se desarrollaban normalmente las novelas del "nouveau roman", quedan aquí superadas, con el consiguiente enriquecimiento de la novela. La inciden-

cia en determinados aspectos sociales y políticos como el paro o la resistencia armada, aporta a Gestos del mundo sin contenidos sociales y críticos -- del "nouveau roman".

3.1.3. Gestos y la pintura gestual norteamericana.

La pintura y la literatura del S. XX han llevado un camino, en cierto modo, paralelo y análogo, en lo que respecta a su carácter antirrealista. Guillermo de Torre, en su obra Historia de las literaturas de vanguardia, esboza lo que han sido estas relaciones de influencia recíproca entre arte y literatura. La comunicación entre ambos se inicia en nuestro siglo con el futurismo, continúa con el cubismo y el surrealismo, para cerrarse casi en nuestros días con una relación, que de forma apunte, entre la pintura abstracta de los 40-50 y el "nouveau roman". (22)

En la pintura abstracta, nada nos recuerda nuestro mundo; no hay objetos, animales o personas que tengan que ver con la realidad, aunque inconscientemente estas formas y colores conmuevan nuestra sensibilidad. (23)

En el "nouveau roman", este fenómeno es más complejo, pues el carácter denotativo, que en primer grado tienen las palabras, hace más difícil el carácter

no figurativo de la frase. Sin embargo, los novelistas de este grupo han puesto siempre especial énfasis en que su lectura de la realidad no resultase mimética. En su atención, casi exclusiva a los objetos, parte de ella, pero al final, al ser sometida a una -- perspectiva nueva, el resultado ya nada tenía que ver con aquella. A este respecto, puede resultar ilustrativa de esta aspiración la anécdota que cuenta Robbe-Grillet en su ya citado ensayo: "En la época en que escribí Le voyeur, mientras me obstinaba con ahínco en describir el vuelo de las gaviotas y el movimiento de las olas, tuve ocasión de hacer un breve viaje invernal a la costa bretona. Por el camino me iba diciendo: será una buena ocasión de observar las cosas a lo vivo... Pero en cuanto divisé el primer pájaro marino comprendí mi error (...). Las únicas gaviotas, que me importaban, en aquel momento, eran las que se hallaban en mi cabeza. Probablemente, ellas también procedían del mundo exterior; pero se habían transformado. ..."(24).

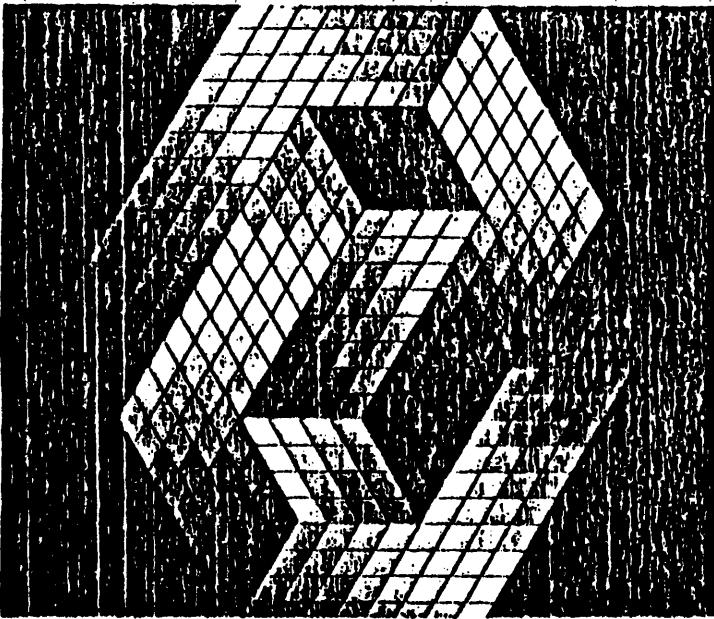
Como ocurre en casi toda la novelística de Sarduy, en Gestos la pintura ocupa una importancia capital. Cuando escribe su primera novela, tiene presente el modelo y la forma de pintar de los pintores gestuales de la escuela de Nueva York. El propio título de la novela en su plilemia se refiere a los movimientos de

llejeros, al dinamismo de objetos y personas, pero -- también a esa pintura gestual, a ciertas técnicas y -- registros pictóricos en los que quedaban congelados -- los gestos y la acción del artista en el mismo momento del proceso pictórico.

Los pintores norteamericanos de esta escuela van a ser herederos del automatismo surrealista; no en vano la mayoría de los surrealistas europeos emigraron a Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial, y ejercieron una notable influencia en los pintores jóvenes. Por ejemplo, la técnica del "chorro" y del "rociado", que descubriera Max Ernst en su estancia americana, será llevada hasta sus últimas consecuencias por el pintor Jackson Pollock. También, a estos pintores, como a los surrealistas, les interesa sacar fuera, dibujar de manera espontánea la imaginaria del subconsciente y -- hacer evidentes los significados psíquicos y racionales

Para ello, hacen un uso libre de la forma y del -- color, en que desaparece totalmente la figuración; -- habrá formas pero no podrán ser relacionadas con nada de la realidad. Utilizan grandes lienzos; en ellos, en contacto casi corporal, despliegan su pintura en vigorosos y violentos movimientos de los brazos en los que, ausente cualquier forma de control, se plasman los gestos corporales y psíquicos.

Es precisamente este tipo de escritura pictórica,



4. Vessely.

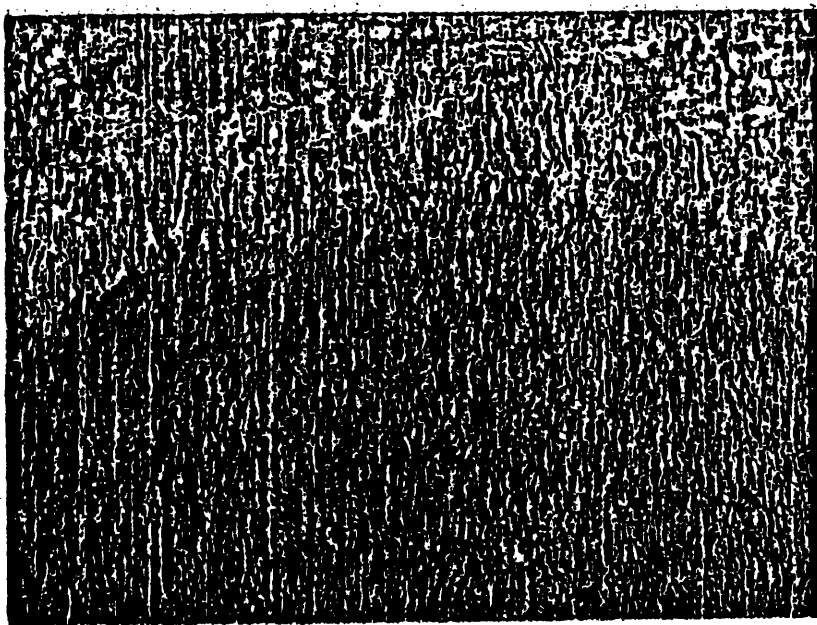
gestual y automática, la que va a atraer a Sarduy en el momento de la realización de su novela. Por otra parte, este tipo de pintura se articula perfectamente con el interés por captar todo lo plástico, exterior y superficial de La Habana.

Además, el modelo de la pintura gestual, la subjetividad y la espontaneidad de sus procedimientos, -- ofrece a Sarduy la posibilidad de liberarse del estatismo consustancial a los novelistas franceses, a intentar una manera de novelar más dinámica, frente a la fría y calculada del "nouveau roman".

El pintor norteamericano, que especialmente interesaba, y que de alguna manera lo obsesionaba, era -- Franz Kline (1910-1962): "...me preocupaban o me fascinaban las barras negras que un pintor bailando trazaba sobre inmensas telas negras: pensaba entonces -- constantemente en Franz Kline (...) De esa obsesión -- salió un equivalente (¡ójala!) del "action painting": Gestos (escritura gestual) que hubiera querido de "action writing." (25)

La novela recoge numerosas referencias pictóricas. Encontramos descripciones en las que el referente o el intermediario de la escritura son obras pictóricas: "la planta eléctrica que describo, por ejemplo, es un Vasarely y, luego, un Soto; los muros son Dubuffet." (26)

En otras ocasiones la realidad está leída como si



5. Dubuffet.

de una pintura informalista se tratase: "En las paredes, muy próximas entre sí, los pasquines políticos pegados y arrancados, el agua, la humedad, el sol y los garabatos de los niños han formado una superficie rugosa, agrietada, de distintas texturas: - bordeadas de un espesor musgoso, de grandes manchas negras; aparecen pedazos de tipografía rayados, nombres de políticos..." (27)

Pero evidentemente, cuando Sarduy habla de la relación con Kline, no se refiere a temas comunes o cuadros de este que se reproducen en la novela; sino que aspira a traspasar a la escritura literaria un tipo de escritura pictórica. Es decir, Sarduy pretende asimilar, en esta novela, la técnica violenta, computativa y corporal de la pintura gestual.

Para nosotros, esta técnica aparece, sobre todo, en el dinamismo narrativo, que le concede ese ritmo roto y elíptico en el que el relato se desenvuelve: cuadros yuxtapuestos de acciones diferentes en los que cada uno desarrolla un movimiento; insistente utilización de frases cortas sin unión subordinante que confieren al discurso novelesco un desarrollo brusco, hecho a base de gestos enérgicos y violentos.

Por otro lado, el marcado carácter activo de la novela determina, como ya dijimos, que narración y descripción sean a veces la misma cosa. El expresio-

nismo subjetivo de la técnica permite que muchos datos de la acción nos lleguen a través de la descripción. Es decir, son los objetos y las modificaciones habidas en estos, los que muchas veces nos cuentan. Las actividades amorosas y guerrilleras de la negra y su novio. Cuando analicemos después, los aspectos técnicos y lingüísticos de la novela será el momento de hablar de lo que aquí apuntamos.

En resumen, la referencia pictórica, la técnica gestual, enriquece los otros dos modelos, haciendo de esta novela una obra original, donde podría haber resultado una obra de género.

3.2. Gestos y la sociedad cubana bajo la dictadura de Batista. El proceso revolucionario recogido en la novela.

Las relaciones, que se establecen entre la estructura socio-económica de una sociedad y los productos superestructurales -la literatura entre ellos-, son posiblemente las más difíciles de precisar sin caer en simplificaciones maniqueas.

Al afrontar este aspecto en la novela que nos ocupa, nos encontramos posiblemente ante el punto más peligroso de nuestro análisis, que no quisiéramos fuera simplista. Por tanto, vayan por delante dos precisiones: una, que no pretendemos en este capítulo develar estas relaciones en toda su profundidad, limitándonos solamente a señalar los puntos de comunicación entre la historia de ese momento en Cuba y la novela, dejando para el final de este análisis -una vez estudiadas las técnicas narrativas y caracterizada la protagonista- una valoración ecuánime de los valores globales de la novela; y dos, que como consecuencia de lo anterior - nuestro análisis será lo más abierto y lo menos dogmático.

El procedimiento utilizado no es único ni ortodoxo; por lo general, partimos del texto, extrayendo de

este los datos sociales que aquí nos interesan, para ser seguidamente contrastados con los datos que nos aporte la sociología y la historia que han estudiado el período de la dictadura batistiana. De esta manera, esperamos escapar al mecanicismo, según el cual, dado un contexto histórico, la obra literaria ha de plegarse a éste, ser un producto directo de él, el tiempo - que se descalifican sin más aquellas obras que no dan cuenta mimética de la realidad y del período histórico en el que aparecen.

Por nuestra parte, funcionemos de manera más -- flexible, cuando contrastemos los datos de la novela y los de la historia. No busquemos investigar en dónde la novela se acerca o se aparta del proceso histórico correspondiente, sino establecer las relaciones dialécticas entre una y otra, teniendo en cuenta que la forma de significar de la obra literaria no es la del discurso histórico. Como es sabido, la literatura ofrece frente al valor referencial de las palabras en el discurso histórico un valor polisémico y connotativo.

Por todo esto, la novela exige lo que podríamos llamar una lectura simbólica, porque acontecimientos y personajes adquieren un valor tipológico representativo de toda la realidad social.

Si no fuese de esta forma, muchos aspectos de -

la novela quedarían sin explicar. En concreto, el personaje de la protagonista y su actuación resultaría simplemente fantástico o cómico; en cambio si lo analizamos a la luz de su posible valor simbólico en relación con el contexto social, este adquiere la verdadera dimensión representativa que el autor le confiere en la novela. Sin embargo, siendo el personaje literario tipo social, no lo es de manera exclusiva y por ello sería erróneo reducirlo a ese plano; como igualmente sería erróneo reducir la novela a una única dimensión, la social y testimonial.

De hecho, la reducción a un sólo significado es bastante difícil en la novela que nos ocupa. Gastos se organiza en tres planos bien diferenciados, aunque imbricados en una textura literaria, que los mezcla de manera armoniosa y compacta. Estos tres planos son los siguientes :

1. La novela muestra una realidad social económica y política concreta. Esta se desarrolla en un contexto histórico determinado, la dictadura batistiana en Cuba, si bien no de manera expresa, pues Gastos no es una novela realista, y por tanto, no explicita a la manera costumbrista las circunstancias, que, por otra parte el lector reconoce fácilmente.

En este contexto, la novela recoge la lucha de la guerrilla urbana en La Habana y la consiguiente re-

presión indiscriminada de la policía: (20) todo ello dentro de un orden social moribundo, precisamente en los años finales de la dictadura.

Este es el plano que en este capítulo nos interesa analizar, sin que podamos olvidar que este se desarrolla junto a los otros dos. O más precisamente, es en estos dos planos donde se concretan o por el contrario se deforman las condiciones del momento -- histórico que recoge la novela.

2. La novela narra, como se sabe una historia -- de amor entre un guerrillero y una cantante negra, -- que acabará colocando bombas, eso sí a "ritmo de cha-cha-cha", por amor a su novio.

Este plano aporta un cierto grado de fantasía a la narración, generando en toda la novela una dualidad realidad/fantasía, que da lugar a la contraposición de elementos distintos en situaciones paralelas: el mitin político y el carnaval; La Habana, ciudad sitiada por la dictadura de Batista y Tebas, la ciudad sitiada de la tragedia griega; la Balneario Rondón y Antigua y, por supuesto, la cantante de cabaret -- que es lavandera, que es guerrillera...

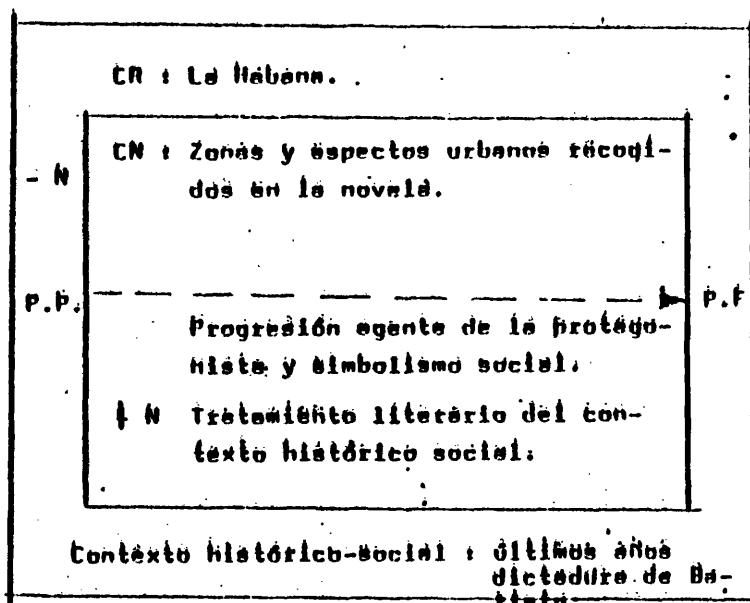
Pero más que este aspecto de la novela, interesa destacar la valoración ambigua, que en el quilliquio final de la novela, la protagonista hace de toda la lucha revolucionaria. Esta, después de haber --

exclamado de manera radical: "Habrá que cambiarlo - todo..." (Pág. 110); acabará su discurso con una -- confusa frase: "He perdido toda la tarde. Toda la tarde. Ni siquiera he lavado." (Pág. 111).

Este final de la novela, al nivel de análisis que nos encontramos, nos plantea problemas que solamente cuando analicemos el nivel de la protagonista podremos resolver. De cualquier modo, el contraste entre esta frase final y la línea de actuación - que mantiene la protagonista es tan sorprendente que no creemos que se pueda explicar desde posiciones - ideológicas, sino literarias.

Desde fuera del texto, tendríamos que recurrir a elementos personales del autor. Cuando Sarduy termina la novela en el año 1963, ha abandonado ya la revolución cubana, y cabría relacionar el final de la novela con su postura personal, pero preferimos quedarnos con el final ambiguo de la novela sin resolver, antes que aventurar hipótesis extratextuales.

Estos dos aspectos podríamos sintetizarlos en el siguiente diagrama (29) :



CR : Cerco de la realidad.

-N : No novelada (materia)

CN : Cerco novelesco (selección temática).

|N : Materia novelada.

P.P.: Punto de partida protagonista.

P.F.: Punto final.

J. En tercer lugar, Gastos ofrece una visión plástica de la ciudad de La Habana, a través de una experimentación narrativa y descriptiva, que como antes ha quedado dicho, por un lado se relaciona -- con las técnicas del "nouveau roman" y por otro -- trasplanta a la novela un tipo de escritura pictórica y gestual.

En este plano, las pretensiones del autor de mostrar lo pictórico y superficial de La Habana han ganado terreno sobre el punto de partida del relato, que, como ya hemos dicho, fue el hecho de la revolución. Como consecuencia de esto, la pregunta que cabría hacerse sería: ¿No resulta evasiva una novela que sentada en el tiempo de la lucha revolucionaria se dedica a describir y a investigar en lo más exterior de la ciudad de La Habana? Y la respuesta es lógicamente no. Pues ocurre que, aunque Sarduy está interesado en experimentar nuevas formas narrativas y descriptivas, en ningún momento olvida el contexto social y político en que se desarrolla la novela. Por otra parte, cuando analicemos estas técnicas veremos que estas resultan en ocasiones más sugerentes y eficaces que el realismo tradicional, lineal y simplificador, para dar cuenta de una realidad social determinada.

El proceso revolucionario en Gestos.

A la hora de analizar las significaciones políticas y sociales que nos comunica Gestos, y su relación con la Cuba de la dictadura de Fulgencio Batista, distinguimos tres aspectos en la novela que se encuentran ligados a la realidad histórica:

a) Un primer aspecto que llamamos exposición - de la crisis: a través de cuadros fragmentados, datos y referencias sueltas, la novela nos ofrece una visión precisa de la crisis social y política de Cuba.

b) Un segundo aspecto, que llamamos respuesta a la crisis: los personajes, imbuidos del valor simbólico de que habíamos van ofreciéndonos una panorámica de la postura que adoptan las distintas clases sociales y razas ante la dictadura de Batista.

c) Un tercer aspecto, que más que en presencia, funciona en ausencia, la salida de la crisis: destacada en Gestos, ello no es casual, la falta de una alternativa va más allá de la caída del dictador. Hemos visto, como en este sentido la novela de Sábido, heredaba este punto de las novelas de la revolución cubana. Aquí trataremos de profundizar algo más en esa ausencia de programas para después del fin de la dictadura.

3.2.1. Exposición de la crisis:

Como venimos diciendo, la acción de la novela - se desarrolla en La Habana, en plena dictadura de Fulgencio Batista, si bien nunca se nombrará a éste. El período en el que transcurre el relato, no podría precisarse con exactitud, y posiblemente no corresponda a una época concreta, sino más bien a toda la época de la dictadura, condensada de manera literaria.

Sin embargo, se puede afirmar que por el grado de descomposición social y, sobre todo, por la forma de desenvolverse la guerrilla en la ciudad, la novela sucedería después del legendario desembarco del Granma, el dos de Diciembre de 1956, en las costas de Oriente: "Hoy ha comenzado la guerra en Oriente." (Pág. 19)

Será precisamente a partir de este momento de expansión de la guerrilla en la sierra, cuando aparece la guerrilla urbana como forma de obligar al ejército del dictador a dividir sus efectivos entre la ciudad y el campo. En estos años, 56-57, Batista incrementa la capacidad de la guerrilla, y realmente no era para menos. Frente a los 50.000 mercenarios, ejército y policía de Batista, los guerrilleros revolucionarios de Fidel Castro, Che Guevara, etc. eran en aquellos momentos aproximadamente entre 300 y 400. Pero como tantas veces ha dicho Fidel Castro, las condiciones revo-

lucionerías objetivas eran óptimas; las condiciones de vida tan precarias para el pueblo y tan poco rentables para la burguesía, que si exceptuamos a los americanos y a un sector reducido de la burguesía cubana, nadie apoyaba la dictadura.

Cuando Batista sube al poder a través de un golpe de estado, organizado por los americanos -lunes 10 de marzo de 1952, justo 60 días antes de la celebración de elecciones democráticas, que habían llevado al poder al Partido Ortodoxo (derecha interclassista y civilizada)- ya había entrado en fuerte crisis la economía cubana, crisis que se agudizará en el período de la dictadura.

El modelo productivo cubano, que había experimentado un fuerte auge en el final del siglo XIX y en el primer tercio del XX, estaba basado exclusivamente en la exportación de azúcar a Estados Unidos y en la importación de prácticamente todo de este país. Era una economía hipertrofiada en el sector azucarero, que al tiempo llevaba consigo una dependencia absoluta de los norteamericanos, y que impedía el desarrollo de una burguesía autóctona. Gerard Pierre-Charles lo resume así: "... (la economía cubana) no pudo desarrollarse de manera equilibrada y acorde con las necesidades de crecimiento de una burguesía propia, trabada como estaban las posibilidades de desarrollo de la --

agricultura, por la existencia del latifundismo, y obstaculizadas las industrias por el dominio del mercado ejercido por la producción norteamericana."(30)

Este modelo entrará en crisis en los años 40 - como consecuencia de dos hechos: la creciente producción norteamericana de remolacha azucarera, que le hará ir limitando sus importaciones y la consiguiente caída del precio internacional del azúcar.

Justamente, cuando en el año 52 cuando la burguesía cubana, las clases medias y el pueblo tenían la oportunidad histórica de romper este status quo: salir del monocultivo, potenciar industrias nacionales, acabar con la dependencia del imperialismo; justamente en ese momento llegó Batista. Los americanos no podían perder así sin más el comercio y la influencia en Cuba y en el Caribe. Por esto, la lucha contra la dictadura va a adoptar desde el comienzo, carácter de lucha independentista, continuación de las luchas colonialistas anteriores.

Y lógicamente, la dictadura, con todo el pueblo en su contra, sirviendo los intereses yankees, no podía sino agravar aún más la situación económica, social y política de la nación, hasta hacer de Cuba una sociedad caótica, misera y esperpéntica.

En este marco histórico, se desarrolla la novela, que con el tono narrativo que la caracteriza, va a re-

coger los lares de la sociedad cubana. Estos lares no son otros que el paro, el juego, la represión política, el imperialismo, la demagogia dictatorial, etc. Una por una, el novelista va dando cuenta de todas ellas.

De todos los males que aquejaban a la sociedad cubana, sin duda era el paro el más importante e influyente. Surgido de una política económica errónea, era el impuesto más caro que se pagaba al imperialismo americano.

Ya en el comienzo de la novela hace acto de presencia el hecho del desempleo. Al colocarlo en lugar tan relevante, Serdúy destaca la importancia que le concede al tema: "Van apurados, vienen de sus trabajos, van y vienen, van siempre, vienen aunque no tengan trabajo. Dicen "no hay trabajo", luego vienen a tomar el café." (pág. 7)

El paro alcanzaba cifras alarmantes: en el año 57 el número de parados era de 765.000 sobre una población total de poco más de seis millones y generaba una serie de problemas colindantes como eran el juego y la prostitución. Ambos aparecen en la novela, y especialmente el primero ha sido cuidadosamente relacionado con el paro: "Los únicos que permanecen fijos, que no se mueven jamás tras las vidrieras son los apuntadores. No van ni vienen; anotan números(...)

Ellos caminan de un lado a otro, vencidos por las -
cifras. Van y vienen entre una zoología inexistente,
a la que han apostado su dinero. Están sin trabajo."
(Pág. 7)

Hay que tener en cuenta que el juego de azar al-
canzaba cotas increíbles: solamente en La Habana se
celebraban en este período hasta 10 loterías diarias,
realidad que queda constatada en la novela no sin una
punta de ironía: "Como hay 10 diarias, el tiempo pasa
en la espera (...) El sábado hay una tirada suplemen-
taria: la lotería oficial." (Pág. 8)

Otra secuela del paro, no menos dramática, el --
bien ni este ni ningún otro tema es analizado por el
autor, que se limita exclusivamente a recogerlo, es -
la prostitución: "La casa de la persona verde. Las mu-
jeres no esperan pacientemente, sino silban, injurian,
muestran y a veces se lanzan combativas a la calle, -
toman del brazo y arrastran a los transeúntes." (Pág. 45)

En otros casos el paro no acarrea hechos de este
tipo: los negros, que gozan de la simpatía evidente
del autor, emplean su tiempo libre en las actividades
musicales: "Percusión. Voz y coro. Los negros de La -
Habana nunca cesan (...) Cantan siempre. No cesan por
que no tienen trabajo, por eso no cesan de cantar."
(Pág. 10)

A pesar de las simpatías del autor, el racismo



61. La orquesta del Chori.
Unos negros bailando.

era un hecho en la Cuba precastrista, corroborado por la influencia norteamericana en la isla. Este hace - alguna aparición en la novela, como la reyerta que - por este motivo protagoniza la negra cantante: "¿Negra de qué? (...) Los negros somos gente como todo el mundo, ¿sabe? ¿eh? ¿sabe?" (Pág. 54)

A pesar de las pocas posibilidades que ofrecía la dictadura, el pueblo había conseguido organizarse y arrancar algunas victorias a la oligarquía, como - la huelga general en el sector azucarero en el año - 55, y los avances de la lucha popular contra la dictadura eran cada vez más evidentes. Ante el ascenso de la combatividad del pueblo y con la excusa de la lucha armada revolucionaria, la policía batistiana - organiza el llamado terrorismo "negro", que le permite después reprimir indiscriminadamente a los malos.

La novela insiste en este aspecto, y dentro de su lacónico estilo, nos muestra cómo funciona el terrorismo negro de la policía y cómo es utilizado. De manera reiterada, la novela narra cómo la policía -- sirviéndose de un mismo cadáver, colocará numerosos bombas en la ciudad que sembrarán el pánico entre la población civil. Esta práctica de utilizar cadáveres, muchos de ellos muertos en plena tortura, en la simulación de atentados terroristas, está constatada históricamente. Fueron numerosas las casas en las que --

las fotografías de prensa de distintos atentados presentaban sorprendentemente el mismo cadáver. La misma sorpresa que muestran las voces de la novela:

"--Y van veinte, esta noche.

--En Infanta y San Lázaro, en Cuatro Cami-
nos, en todas las esquinas.

--Sí, siempre el terrorista. Otra vez.

Δ ----

--No deja de ser curioso, ¿verdad?" (Pág. 46)

La prensa oficial, (prácticamente toda), difun-
día estos actos terroristas en un intento de desacre-
ditar el movimiento guerrillero, sin embargo, el pue-
blo con su sano sentido común los pone en duda:

"--¿Oíste la bomba anoche?

--Sí se ha sentido en toda la ciudad.

--Yo estaba dormida, pero he leído la noti-
cia en los periódicos. Traen la foto de
una mujer herida. De miedo. Dicen que fue
la misma mujer quien la puso.

--¿Quién dice?

--El periódico.

--¿Pero tú crees en los periódicos? (Pág. 20)

Toda esta escalada terrorista permite y facilita
la acción indiscriminada de la policía, que en su ac-

luación representa "cobran" nuevos cadáveres para nuevos "actos terroristas": "El auto azul y blanco(...) el auto azul de la policía que suena siempre la sirena, la policía, los azules bajan del auto (...) los azules bajan armados, ordenados y, claro está desaparecen. Al aire, al principio, luego un hombre cae muerto, los otros se van. Desaparecen (...) Uno de ellos toma en sus manos el rifle, lo entrega a otro; este camina decidido, inmutable, siguiendo una ruta ya prefijada, con un automatismo de trabajo rutinario, hacia el hombre que yace sobre la acera; un cuarto toma el rifle y lo coloca en la mano del hombre. Se apartan. El último policía avanza, toma la foto." - (Pág. 41)

El cuadro social y político de la novela se completa con la demagogia dictatorial y con la penetración cultural yankee.

La primera aparece perfectamente caracterizada a través del mitin de proclamación presidencial; del capítulo XI. Toda la mascarada de la política dictatorial está análogicamente comparada, y esparpénticamente parangonada con el carnaval que se celebra simultáneamente al acto político, con evidentes intenciones de parodiar la bufonada del dictador.

En otro aspecto, el del dominio cultural yankee, aparece de manera muy esporádica en la novela, pero

sierva para significar simbólicamente el grado de penetración norteamericana en Cuba. En una conversación entre el camarero del Picasso Club y la protagonista de la novela, se mezclan a un mismo nivel el español y el inglés coloquial:

"--No, no tenemos aspirina...eso en la botica.
...¿le duele la cabeza? Pero vamos, ¿no me dijo que se sentía muy bien; very well here, eh? Entonces -
[what is the matter, tiene frío?] (pág. 29)

3.2.2. Respuesta a la crisis

Los personajes de la novela tipifican de manera simbólica la postura de los grupos étnicos y sociales frente al estado de cosas que acabamos de señalar en el apartado anterior. Hay que tener en cuenta que en la composición de la sociedad cubana, además de la estratificación en clases sociales del capitalismo, se produce una división de tipo étnico que da lugar a un entrecruzamiento entre la organización vertical en clases sociales y la organización horizontal en grupos étnicos. De esta manera, a la división de la burguesía, pequeña burguesía y proletariado hay que superponer la de los tres grupos étnicos fundamentales de Cuba: blancos, negros y chinos.

En este apartado no podemos detenernos a analizar

el origen y la evolución de las razas en Cuba, pues se sabe del objetivo de este trabajo, sin embargo, reseñamos la importancia que para Sarduy tiene el elemento blanco (hispano-cristiano), el elemento negro (africano) y el elemento chino (oriental) en la formación de la nación cubana y de su cultura. De hecho, dedicará su segunda novela a la investigación de cada uno de estos elementos, pero ya en esta primera parecen de manera destacada estas tres razas en lucha contra la dictadura de Batista.

Los tres principales personajes de la novela representan cada uno de ellos a las tres culturas y razas citadas:

-La cantante negra, protagonista de la novela, representa a la comunidad negra. Este grupo étnico representaba aproximadamente el 20% de la sociedad cubana. Sufrían en gran medida la discriminación racial, a la que había que añadir la social. Eran en su mayoría obreros, campesinos, subocupados, artistas menores, músicos, gente del pueblo en general.

-El joven guerrillero, representante de la raza blanca. Algo más del 70% pertenecía a esta raza, descendientes de los europeos, españoles sobre todo. Ocupaban toda la estratificación social, pero sobre todo pertenecían a la burguesía y pequeña burguesía, puesto que el proletariado en Cuba estaba constituido

por los descendientes de antiguos esclavos negros.

-El asiático de la novela representa a la población china.

El 0,5% de la población cubana pertenecía a este grupo. Los chinos, que habían llegado a Cuba en la mitad del siglo XIX antes de la abolición de la esclavitud, se ocupaba generalmente en el comercio, como propietario de pequeñas industrias. Erán, por lo general, pequeña burguesía.

Es evidente, que a pesar de la diferente importancia cuantitativa de cada grupo étnico, el autor ha tenido interés en que todos ellos aparezcan en la novela y que los tres estén presentados como luchadores o colaboradores de la guerrilla urbana contra la dictadura de Batista. Esto no es casual, sino que ejemplifica claramente el deseo del autor de simbolizar en estos tres personajes la lucha popular de todo el pueblo cubano.

Tampoco creemos que sea casual, aunque aquí entremos en un terreno de interpretación más arriesgado, el funcionamiento y la relación entre los tres personajes en la novela. En este sentido, las relaciones entre el guerrillero y la cantante negra muestran bastante bien y de manera coherente el proceso histórico ocurrido en Cuba. Por otra parte, también el personaje del asiático se encuentra integrado en

esta estructura, colaborando con la guerrilla urbana en las dos únicas apariciones que realiza en la novela.

Las relaciones entre la negra y el guerrillero, a través de su relación amorosa llevan consigo una progresiva concienciación política de la primera. Este llegará a colocar bombas por amor: "Yo pondré las que tú quieras." (Pág. 54) Este elemento de una cantante enamorada de un guerrillero y metida en la lucha revolucionaria por él, es, como ya hemos dicho, un elemento que Gastos hereda de la narrativa de la revolución cubana.

Para nosotros, la relación y todo el proceso entre la cantante negra y el guerrillero tienen un valor simbólico de todo el proceso revolucionario cubano. Entre ambos, se establece una dialéctica de aproximación, que determinará el paso de este a la guerrilla. Del joven guerrillero urbano, conocemos poco; la técnica narrativa y el tratamiento de los personajes no permiten una caracterización precisa. Por otra parte, este anonimato del guerrillero no es gratuito, y quéda relación con su clandestinidad obligada, pero por los datos que nos proporciona la sociología de la época, sabemos que fueron los jóvenes estudiantes universitarios los que iniciaron en las ciudades las acciones guerrilleras contra la dictadura. Las organizacio

nes estudiantiles tuvieron una importancia capital en la lucha urbana, constituyendo una continua preocupación para la policía.

La extracción social de estos jóvenes revolucionarios fue por lo general pequeño burgués y en algunos casos burgués -el caso más representativo de estos sería Fidel Castro-.

Sus planteamientos eran pequeños burgueses, por lo general, no iban más allá del derrocamiento de Batista, pero la importancia histórica de estos grupos, tanto en la ciudad como en la sierra, fue fundamental para la revolución cubana.

Hechos como el ataque al cuartel de Moncada, el 26 de Julio de 1953, por un grupo de guerrilleros capitaneados por Fidel Castro; como el desembarco del Granma; como las manifestaciones estudiantiles al día siguiente del golpe de Batista; o de los días 27 y 28 de enero de 1954, tuvieron más que una influencia real, una importancia simbólica, de aliento y de aviso a todo el pueblo y a la clase obrera para que despertaran de su letargo.

El desembarco del Granma, por ejemplo, con ochenta guerrilleros de los que sobrevivirán solamente doce, no podía ser una operación militar que acabara con Batista, pero serviría para que muchos campesinos de Oriente pasaran a la guerrilla o colaborasen con

ella. Por tanto, los hijos de la pequeña burguesía van a cumplir una misión fundamental: mostrar a todo el pueblo que la dictadura era débil y que podía ser derrotada.

Es desde esta perspectiva, desde la que hay -- que entender el personaje del guerrillero y su función en la novela. El joven guerrillero representa a esos universitarios de la burguesía cubana que -- con sus acciones, muchas veces aventureras, llamarán la atención de la clase obrera y le recordarán cuál debía ser su misión frente a la dictadura.

La cantante negra, subempleada, en continuo in satisfacción con el entorno y consigo misma representa la clase obrera. Y por eso será influenciada y convencida para que pase a actuar a la guerrilla, -- junto con su novio. Bien que lo hace por amor, pero aquí lo que interesa no es la anécdota o el matiz -- literario, que después analizamos, sino la función que cumple dentro de la novela en relación con la -- lucha contra la dictadura.

La clase obrera era potencialmente revolucionaria; sus condiciones de vida eran las peores de todo el pueblo cubano; tenía una experiencia de lucha col vindictiva de unos cien años, pero se encontraba -- sin dirección política y sindical; y además no se había enfrentado con la dictadura sino indirectamente

en la huelga de 1955. Pero bastaría que alguien le mostrase el camino y la posibilidad de acabar con la dictadura para que se entregara a esta labor.

La actuación y la relación entre guerrillero y cantante ejemplifica bastante bien en la novela, no de manera realista, sino simbólica- la respuesta y la postura que las distintas clases y razas adoptaron frente a la dictadura de Batista.

Además, pensemos que Gustos escapa a una simplificación muy extendida a la hora de analizar la función de las clases sociales en la revolución cubana. Tradicionalmente, al menos los primeros estudiosos del fenómeno, concedían una importancia exclusiva a los jóvenes pequeños burgueses radicalizados, y minimizaban o ignoraban la importancia que tuvieron en este proceso todas las clases sociales. Recientemente, Marcos Vinocour (31) ha revisado el papel desempeñado por la burguesía, la clase obrera y el campesinado; sin cuyo concurso la revolución hubiera sido imposible. Del mismo modo, Sarduy concede el protagonismo de la novela y por tanto la lucha contra la dictadura, a lo cantante negro; es decir a las clases populares.

3.2.3. Salida de la crisis:

Como acabamos de analizar la novela hace, desde su posición narrativa particular, un cuadro social y político de la realidad cubana de los años de la dictadura batistiana, pero como ya dijimos antes, no da una alternativa para salir de la crisis. Evidentemente una novela no puede ser un programa político, sin embargo, según las características del discurso literario, la novela podría señalar unas líneas generales de actuación política y social, y no lo hace.

No podemos considerar de ningún modo programa político el sollozo visceral de la negra, cuando desaparece su novio (Pág.110).

Por otra parte, coincide que este desahogo pasional de la cantante va seguido de la frase, ya -- arriba citado, con la que se cierra la novela, dejando donos en una total ambigüedad, con relación a la conversión revolucionaria de la protagonista y con respecto a la intención general de la novela.

Volvemos nuevamente al punto de partida de este apartado. ¿Por qué un final tan extraño e inesperado? ¿Cuál fue la intención del autor al terminar así su novela?

Podría relacionar esta ausencia de alternativas con el carácter pequeño burgués de la novela, que se

conformaría con el derrocamiento del dictador sin im-
portar darle una orientación social a la revolución,
pero, a ese nivel, ya hemos visto, que la negra re-
presentante del pueblo, es la verdadera protagonista
del proceso, y esa explicación por lo tanto no resul-
taría coherente con su simbología.

¿Ha querido señalar Sarduy con esta ambigua fra-
se final la inutilidad de toda revolución? ¿O acaso
la falta de conciencia real de la cantante que una-
vez muerto su amante guerrillero la lucha revolucio-
naria carece de interés para ella?

Pensemos que el nivel de análisis que nos en-
contramos no es posible dar una respuesta total a es-
ta cuestión, ni es lícito tampoco relacionar de mane-
ra obligatoria todos los aspectos de la novela con
los datos de la realidad.

Por tanto, la explicación de la desanimada fro-
se final de la protagonista se aproximaría a la últi-
ma interrogante planteada por nosotros. Es decir, es-
te aspecto de la novela sólo puede quedar esclareci-
do completamente a nivel literario, cuando analice-
mos el carácter y la situación de la protagonista de
la novela.

3.3. Formas narrativas y descriptivas.

De lo dicho hasta este momento, podría formarse una idea parcial, cuando no engañosa, de lo que en realidad es este primer trabajo novelístico de Severo Sarduy. Nuestro breve resumen del argumento y el análisis posterior de las dimensiones políticas y sociales del relato no registraban lo que Gestos supone en el plano de la experimentación lingüística y literaria.

La novela no es en ningún sentido un relato -- tradicional, ni guarda relación con el llamado realismo social. Participa, como hemos dicho de la misma temática y preocupaciones de las novelas de los primeros años de la revolución cubana, pero se separa de éstas, al utilizar unas técnicas narrativas y descriptivas diferentes.

Dichas técnicas provienen de los novelistas del "nouveau roman" francés y de los novelistas norteamericanos, como adelantábamos en 3.1.2. Sarduy no hace una utilización mimética de éstas, sino que, teniendo como base teórica en lo referente a sus preferencias antirrealistas y aprovechando de estos novelistas una cierta forma de tratamiento del personaje y del desarrollo narrativo de la historia novelística, realiza una elaboración original de dichas técnicas.

Los presupuestos en los que Sarduy se basa para escribir su novela son los del behaviorismo o psicología sentimentalista. Estos principios, como es obvio, serán llevados a la literatura por los novelistas norteamericanos y de éstos pasarán a los nuevos novelistas franceses.

Según dichos principios, únicamente es analizable lo evidente; es decir, las conductas externas de los hombres, prescindiendo de cualquier consideración -- que no sea constatable directamente.

Esto, llevado a la novela quiere decir que no sería lícito:

1º. Que ningún autor imagine, invente o se interfiera en el nivel psíquico, no observable, de sus personajes.

2º. Que el narrador del relato goce de un estatus superior al del lector; es decir, que conozca, analice, o comente hechos y pensamientos que no haya conocido previamente el lector de forma directa.

3º. Según esto, la máxima aspiración de un novelista es hacer que la presencia del narrador sea lo más tenue posible en el relato; con otras palabras, lo óptimo sería que el narrador desapareciera, creando la sensación de que la narración se cuenta a sí misma sin la intrusión de una voz extraña, de tal modo que los hechos van apareciendo ante el lector como realmente

te ocurrieron en el momento mismo del suceso.

4º. El cine va a sintetizar en buena parte estas aspiraciones que reclamaban para su arte los novelistas. Y con esa intención se acercan al cine, - en el que van a tomar prestadas una serie de técnicas narrativas y descriptivas que hasta entonces -- eran ignoradas por la literatura. Para Claude-Edmon de Magny, el cine aportó una noción fundamental a la novela: "... cuanto menos se dice, tanto más vale. Los efectos estéticos más sorprendentes nacen - del choque de dos imágenes, sin comentario alguno, y la novela más que cualquier arte, no tiene interés alguno en convertirse en habladora..." (32)

Además, de este principio general de economía, la novela tomará prestado al cine las descripciones encuadradas, los travelling, los cambios de plano, la elipsis narrativa, que si ya era conocida por la literatura, a partir de ahora los novelistas la emplearán con una funcionalidad más sistemática.

No queremos decir que el llamado "nouveau roman" entronca directamente con los novelistas norteamericanos, ni mucho menos que Gestos tenga similitudes con aquellos, pero es evidente que tanto el "nouveau roman", como este primer relato de Sarduy no hubiera sido posible sin esa experimentación previa. Es decir, los principios fundamentales de la narración son

comunes para Sorduy y para los nuevos novelistas y la referencia originaria se encuentra en la novela norteamericana.

3.3.1. Narrador y narración escénica:

La novela es fundamentalmente narración, es decir, desarrollo de unos hechos en el espacio y en el tiempo, observados desde un particular punto de vista y contados según ciertas técnicas. De la elección de éstas dependerá en buena parte la orientación que reciben los hechos narrados. El empleo de determinados modos narrativos no es desde luego arbitrario o insignificante, sino que en buena parte determina el proyecto novelístico. A propósito del punto de vista, Bourneuf y Ouellet (33) han señalado que la novela epistolar del siglo XVIII implica una concepción entropocéntrica, crítica consigo misma y abierta a una multiplicidad de consideraciones, muy distinta del de la novela burguesa del siglo XIX, que en su omnisciencia narrativa nos ofrece un mundo explicado, lógicamente ordenado, según la particular forma de concebir el mundo que la burguesía tenía.

Sin pretender establecer una interpretación tan ambiciosa como la de los críticos franceses, consideramos que las técnicas empleadas en Gastos constituyen

yen por sí mismas la determinación del universo narrativo.

Partiendo de los presupuestos más arriba enunciados, Sarduy ha desarrollado la ficción mediante una narración concisa y elíptica, que diluye los hechos al prescindir de los detalles que los rodean y se limita a contarlos de manera tácita. Otras veces la historia se narra de forma elusiva, al contarse indirectamente sin nombrarse los sucesos. El resultado es una narración distanciada que evita comentar o interpretar los hechos políticos o sentimentalmente, y que, al tiempo, implica una concepción fragmentada y parcial de la realidad, sin pretensiones de totalización absoluta. En este sentido, la técnica narrativa no aspira a establecerse como la única visión de la realidad ni a imponer una valoración determinada de los hechos, limitándose a contarlos escuetamente. Esta postura narrativa, que podemos llamar antidogmática, característica de Gestos, se va a repetir, si bien con otras soluciones, en el resto de la obra narrativa de Sarduy. En Donde son los cantantes, el recurso será la dramatización novelesca de dos narradores simultáneos que cuentan de manera distinta unos mismos hechos; en Cobra, se superpondrán dos versiones contradictorias del relato que mutuamente se excluyen y niegan.

En Gestos, no se ha producido todavía ese juego barroco de formas y máscaras que caracterizan la obra posterior de Sarduy, pero encontramos ya la misma voluntad de ofrecer un relato que no está controlado ni dogmatizado por la figura de un narrador absoluto.

El anónimo narrador de Gestos cuenta la ficción desde una muy impersonal voz en tercera persona, que no se permite la más mínima intrusión en la ficción. Sería, como más abajo veremos, lo más parecido al narrador-cámara, ya que en muchos momentos se crea la ilusión de que nada de lo que allí acontece ha sido ordenado o seleccionado por alguien, el cual se habría limitado a recoger lo que por delante de su vista hubiera ido apareciendo.

La presencia del narrador en el relato ha sido prácticamente borrada hasta convertirse en una ausencia. Su función se limita a mirar y para ello el testigo (el narrador) se hace invisible para permitirnos ver mejor.

Sabemos que detrás de la tramoya novelesca se encuentra el narrador, pero ha conseguido crear la sensación de objetividad narrativa: que nadie ordene o conduzca la novela, sino que ésta es la que se cuenta a sí misma. Esta técnica narrativa, llamémosla objetiva, no comporta frialdad o esquematismo en la novela,

pues el autor ha tenido buen cuidado de dinamizar - mediante el lenguaje la narración, haciendo de ésta un relato gestual y expresivo.

Un buen ejemplo de la desaparición del narrador y de la forma natural y espontánea de desarrollarse el relato se encuentra en el primer fragmento de la novela que se abre con la descripción de una calle - de La Habana. Con la objetividad de una cámara cinematográfica, son recogidos los aspectos más relevantes de la ciudad. Por el encuadre del narrador, irónicamente pasando los movimientos de la gente, los ruidos, el bullicio callejero, los olores, los remolinos humanos en torno a las loterías diarias, las orquestas de músicos negros, etc. (Pág. 7-10).

De pronto, entre todo este conglomerado de objetos y personas, sin ninguna preparación ni aviso, un personaje se va a introducir casualmente en el relato. El narrador no lo ha buscado, pero lo registra mecánicamente para poco a poco ir requiriendo más atención, hasta convertirse verdaderamente en el eje central de la novela. Del conjunto de negros, que se reúnen en la playa para cantar y bailar, destaca una negra: "Pero esta es la mejor de todas. Casi nadie la conoce. Aparece cuando quiere. Canta si tiene deseos. Siempre bebe. Ella dice "qué dolor de cabeza, qué asco de vida, qué mierda" y antes de salir

n la pista se toma una aspirina." (Pág. 10)

Casualmente, en este breve fragmento, por el que se introducé la negra protagonista, es uno de los pocos en los que se constata la presencia indirecta del narrador. En este caso, el narrador no ha sabido mantener su absoluta neutralidad, su rigurosa negativa a aparecer en el relato, y se le ha colado sin darse -- cuenta ese adjetivo "mejor" que en lógica objetividad narrativa debería haber evitado. Pero exceptuando ese breve lapsus, es notable la constancia del narrador -- del punto de vista elegido.

Dejo este planteamiento; el narrador no resume -- hechos exteriores al relato, ni interpreta o juzga lo acaecido, sino que todo es recogido sincrónicamente -- el suceso, sin valoración de ningún tipo; el narrador únicamente se limita a reproducir los hechos de los -- que es un testigo imparcial y directo.

Desde la famosa cita de Henry James "dramatized, dramatized" a la teorización de la "visión escénica" de Percy Lubbock (34); una serie de novelas, en las -- que se incluye Gestos, han aspirado a recoger los hechos acaecidos, y sin más manipulación, presentarlos a los lectores directamente en simultaneidad narrativa con el suceso. De este modo serían los propios protagonistas de los hechos los que ofrecían sus propios puntos de vista y hacían avanzar el relato autónoma-

mente, y cuando ello no fuese posible era el narrador el que como cronista los recogía.

De acuerdo con este planteamiento, Gestos desarrolla siempre en directo los hechos frente al lector, apoyado en el empleo sistemático del presente de indicativo, como ahora veremos. Y en correspondencia con su sentimentalismo, las acciones de la ficción son captadas y narradas a un nivel exterior y superficial. Con otras palabras, se dan cuenta de los sucesos que tienen una apreciación evidente sin ningún tipo de intrusión del narrador.

Este, en su afán de mantenerse fuera de los hechos narrados, de no mezclarse en ellos, reducirá al máximo los detalles que rodean a las acciones, limitándose a señalarlos escuetamente. Así, en el capítulo I, las relaciones amorosas entre el joven guerrillero y la negra cantante están ligeramente insinuadas en el estilo elusivo que caracteriza a la narración: "Ella se dirige especialmente a un muchacho -- blanco que está siempre sentado próximo a la pista y que después la capera cuando ya casi en la mañana, el bar se va quedando vacío." (pág. 12)

El amor entre el guerrillero y la cantante, verdadero motivo central de toda la intriga novelesca, será tratado siempre en este mismo tono indirecto -- que acabamos de señalar. Dos acentos despojados del

sentimentalismo amoroso, de las declaraciones altisonantes, mostrados en breves secuencias, van a manifestar sus sentimientos de forma plástica y exterior. Esto es claro en el personaje de la negra, que desposeída de cualquier retórica amorosa va a demostrar, en proceso de desinteriorización radicalmente sentimentalista, su amor a través de la colocación de bombas - que le encargó su novio. De todo ello tenemos conocimiento a través de la frase que pronuncia la protagonista: "Claro que no, poner una bomba no es difícil. Yo pondré las que tú quieras." (Pág. 64).

En este mismo tono, indirecto y alusivo, la narración da cuenta de la desaparición del guerrillero, presumiblemente muerto en algún enfrentamiento con la policía. El narrador nada nos dice exactamente de esto y la desaparición no se nos asegura, sino que se nos sugiere a través de dos capítulos, el X y el XII.

En el primero de éstos, se nos muestra a la negra representando el papel de Antígona en la tragedia clásica. La protagonista dirá: "Sin esposo, sin boda, -- sin haber sido amada. Otra vez. Otra vez sola." (Pág. 92) Y continuamente preguntará: "Pero ¿nadie ha preguntado por mí, nadie me espera?" Además insiste en la soledad de la protagonista, poniendo en boca suya el popular - epitafio camagüeyano, que también aparece en su segunda novela: "Aquí Dolores Rondón finalizó su carrera --

ven mortal y considera las grandezas con las son. Soledad." (Pág. 92)

Todo esto nos hace sospechar la muerte del guerrillero, que queda asegurada en el final de la novela cuando la protagonista perdida en la ciudad, sin saber a donde dirigirse, solitaria, triste y completamente desolada pronunciará la frase final de la novela.

De este modo indirecto y, nos atrevemos a llamarlo, indicional, se tendrá conocimiento de determinados sucesos. El narrador colocará huellas, señales - que pondrán en conocimiento del lector los hechos que de modo sistemático se omiten, camuflan o ligeramente se aluden, como es el caso que acabamos de señalar.

En ocasiones, este carácter alusivo de la narración se hace más radical. La distancia del narrador - se acortará de tal modo que los hechos más que narrados son descritos, pues será a través de ciertas descripciones como llegaremos a tener conocimiento de ciertos sucesos. En este sentido descripción y narración son difíciles de separar, según veremos cuando abalicemos el nivel de la descripción.

Todas estas estructuras narrativas que venimos anotando -narrador distanciado, carácter alusivo de la narración, narración escénica, etc.- obliga a leer atentamente el relato en un acercamiento progresivo al

desvelamiento de los hechos que sólo nos son sugeridos. El lector tendrá que recomponer con los datos recogidos, aquí y allá; los hechos acaecidos, como si de una investigación policial se tratase. No queremos decir, bajo ningún concepto, que el relato tenga estructura policíaca, sino que exige una lectura "detectivesca", complementaria y creadora que permita reconstruir una historia de la que sólo se insinúan ciertos aspectos. Ciertamente, el receptor de la novela participará en la creación como si de una obra abierta se tratase.

3.1.2. Los diálogos y la narración escénica.

En los breves diálogos de la novela, el narrador desaparece totalmente. Es en estos momentos narrativos donde el carácter autónomo y directo de la narración escénica alcanza su máximo rigor. En ellos, los personajes sin la menor interferencia del narrador, van a manifestarse desde sus particulares puntos de vista, que deberán ser correctamente interpretados por el lector creativo. Estos diálogos responden al planteamiento antimentalista y espontáneo que tiene la narración: diálogos anódinos, repetitivos que son puro gesto verbal de la comunicación de los personajes:

"--A mí me pasa lo mismo.

--Ah, pero usted también es artista.
--Buena, aquí quién no es artista.
--Sólo unos pocos. Así vamos pasando todos...Y...
¿qué hace para estar tan delgado?
--No le dije que soy artista." (Pág. 31)

En otras ocasiones, la aparente trivialidad de las -- conversaciones pueden ser manifestación indirecta de los miedos de los personajes, que afloran a la superficie de manera parcial y subconsciente en el parloteo de la novela. En un diálogo entre el guerrillero y la cantante, además de la ya aludida incomunicación en -- que viven los personajes, manifiesta aquí en un íntimo intercambio de voces que hablan pero no se escuchan, la -- protagonista va a expresar su soledad y su amor por -- el guerrillero :

--"Ya me ha olvidado? ¿Tomamos un café?
 --¿Dónde has estado?
 --¿Un café fuerte?
 --Te he esperado, ha llovido toda la noche...
 --Aquí mismo en el "Vicky" hay buen café.
 --Y he estado caminando, sola...
 --'Oye' 'Don cafés'
 --...Por esta esquina..., por toda la ciudad...
 --Son solas.
 --Vacía, vacía, siempre lloviendo...
 --Seis de diez, cuatro de vuelta, un dos tres -
 cuatro; gracias.
 --Siempre lloviendo. Esta será la última vez...
 --Un poco de agua..., sí, tomo agua después del
 café; así que se toma antes.
 --Don te espere..., que piense..." (Pág. 10)

Foto es sobre todo a nivel narrativo donde nos interesa señalar la función del diálogo. Como hemos señalado antes, muchos sucesos de la novela serán narrados directamente por los personajes en los parlamentos que

mantienen. En este sentido, destaca el capítulo VI, narrado básicamente a través de los diálogos, en los que conoceremos los pormenores de los preparativos. - en la colocación de la bomba en la central eléctrica. La voz del guerrillero, amante de la cantante, dará a éste las instrucciones precisas para la acción: "La bomba será colocada aquí. Usted la llevará en la maleta ya conectada al reloj. La frecuencia de la policía impedirá prepararla en el terreno (...) Si logramos distraer al sereno nos será fácil entrar en la compañía." (Pág. 62)

También los numerosos soliloquios cumplen una función narrativa. En ellos, directamente y sin mediación narrativa de ningún tipo, la negra cantante manifiesta sus problemas y nos informa indirectamente de los hechos ocurridos. Este aspecto de los soliloquios pertenece más que al plano narrativo al de la caracterización de la protagonista en tanto que personaje y por ello en ese lugar lo analizamos.

3.3.3. El presente de indicativo y la narración.

La narración escénica de Gestos exige apoyarse - ineludiblemente en el empleo del presente de indicativo. Este es el tiempo verbal que se emplea de manera exclusiva en Gestos, si exceptuamos el empleo obliga-

torio del subjuntivo en aquellas estructuras subordinadas que así lo exigen.

La postura distanciada del narrador y el relato de los hechos en el mismo instante del suceso exigen que éste se desarrolle en presente de indicativo. En este aspecto, la novela se aproxima al tiempo de la narración cinematográfica. Esto, en rigor, se desarrolla siempre en presente y de manera simultánea a la visión del espectador. Por ello, cuando el cine -pretando crear la proyección temporal del pasado, para la que no tiene una fórmula como la tiene el lenguaje natural, se ve en la necesidad de simular la vuelta al pasado a través del "flash back".

La literatura, en concreto la novela, no tiene estas limitaciones narrativas y con una simple mención temporal puede relatar hechos pasados. Por esto, Gastos, al circunscribirse al tiempo presente, se acerca a lo que es la narración cinematográfica.

Por ello la utilización del presente de indicativo no es, desde luego, casual sino conscientemente elegida por ser el único tiempo que permite el relato instantáneo que proyecta el autor.

Esta misma ventaja, la relación cinematográfica y objetiva de los hechos, que permiten el presente de indicativo, se convierte en un inconveniente claro si se pretende profundizar en los hechos narrados.

Blanch-Michel en el estudio dedicado al "nouveau roman" dice: "La ausencia de todo sentimiento expresado obliga al autor a escribir casi siempre en presente de indicativo." (35) Es decir, desde el presente absoluto y continuado, los hechos, las personas y los objetos están presentes sin ningún tipo de adherencias ni simpatías añadidas, porque éstas surgen del recuerdo y de la reflexión del pasado. En el relato, los hechos y las personas son; están ahí, pero carecen de significación y desaparecen en el mismo instante en que surgen. Nos encontramos pues ante -- una realidad que no se pueda retener, conocer ni profundizar; los hechos novelescos de Gestos parecen -- condenados a aparecer y desaparecer, sin otra significación que la que les concede el lector.

Por ello, cuando el narrador desea destacar o intensificar un hecho, vedado el camino para su intervención directa en el relato, se verá obligado a repetir este mismo hecho en varias ocasiones. Nos referiremos a algunos motivos que se reiteran en la novela. En primer lugar el soliloquio de la negra cantante, presente a lo largo de todo el relato, del comienzo al fin, en que la protagonista se queja de su cabeza -- despinada, de su dolor de cabeza, de su doble personalidad. Motivo repetido en las páginas 10, 11, 61, a través del cual el narrador pretende destacar el --

desarrollo y la insatisfacción de la protagonista.

El otro motivo recurrente, si bien limitado al capítulo IV, es el del diálogo callejero en que se hace referencia a la colocación de bombas por parte de la policía batistiana. El narrador para significar este inculcable hecho se limita a repetir a lo largo del capítulo en el que se va dando cuenta de las bombas y muertes de la noche.

En este mismo recurso, habría que incluir la insistente reiteración del dinamismo y del movimiento callejeros en todas las descripciones, en correspondencia con el interés de Sarduy por captar la rugosidad móvil de La Habana. En el momento de analizar las estructuras descriptivas nos ocuparemos de esto.

3.3.4. Desarrollo narrativo de la acción.

Para terminar este apartado nos referiremos al tratamiento y desarrollo de la narración. La ficción de Gestos se organiza en torno a una serie de motivos nucleares como son los concernientes al enamoramiento, concienciación y paso a la guerrilla de la protagonista; y la desaparición de su novio. Estos motivos de la intriga han recibido un tratamiento narrativo lineal y fragmentario, que unidos a los ya analizados del narrador y del tiempo, configuran la estructura de

la narración. Estos mismos hechos de la ficción podrían haber sido tratado de distinto modo, desarrollados según otros criterios narrativos; y el resultado final nada tendría que ver con nuestro relato.

Como hemos dicho, la narración se desarrolla, de forma lineal; es decir, en un orden cronológico que responde a la misma organización casual que los hechos tenían en la ficción: El narrador no ha efectuado ninguna alteración en la lógica temporal de los hechos, que se producen según un antes y un después.

Por otra parte, el relato adopta una forma fragmentaria y discontinua, construido en instantáneas - yuxtapuestas, sin ningún tipo de enlace. La novela, constituida por doce capítulos, que normalmente se ocupan de un solo tema; a veces algunos guardan entre sí cierta relación argumental como ocurre en la serie de capítulos que se dedican a los preparativos de la colocación de la bomba.

En lo que se refiere al orden lógico de las acciones, hemos visto que la narración coincide con la ficción, en cambio, en lo referente al tratamiento temporal de los hechos, ficción y narración se diferencian notablemente.

Los hechos de la ficción pueden ser modificados en la narración mediante la supresión o el alargamiento de éstos, así ciertos hechos que deberían ocurrir -

lógicamente en la ficción, la narración puede prescindir de ellos, si no los estima interesantes o simplemente porque resultaría demasiado prolífico y aburrido enumerar cada uno de los hechos acaecidos. El narrador por tanto se impone una selección de hechos para que aparezcan en la narración, es decir, la novela se verá obligada a efectuar una serie de elipsis narrativas que aligeren el material de los hechos. En Gestos, el carácter fragmentario del relato anticipa que nos encontramos ante una novela que se desarrolla elípticamente. De manera tradicional, estas elipsis narrativas iban marcadas por algún indicativo temporal del tipo "unas horas después" o "cinco años más tarde"; en cambio, la novela que nos ocupa adopta lo que Michel Butor llama narración de bloques yuxtapuestos, (36) consistente en colocar sin solución de continuidad dos fragmentos, separados únicamente por un blanco tipográfico, que marca la discontinuidad del relato. Este tipo de elipsis también encontramos en el cine, el medio adecuado donde la contraposición de imágenes distintas se constituyó en un recurso narrativo esencial para marcar el paso del tiempo, sin la mediación de ningún narrador.

La elipsis narrativa de Gestos se puede relacionar con la cinematográfica. Los fragmentos se suceden unos a otros, según el orden cronológico de las accio-

nes, pero sin ninguna especificación temporal, sino, que todo se sucede, como en el cine, en un presente continuó. Esta yuxtaposición de fragmentos confiere a la novela un desarrollo narrativo, que acelera la marcha de los hechos. En este sentido, podemos decir que Gestos a nivel narrativo tiene un "tempo" dinamizado. Este tipo de elipsis narrativa de que venimos hablando es especialmente notable en el paso de un capítulo a otro, pero también se utiliza dentro de un mismo capítulo, en el paso de una secuencia a otra. Así, del capítulo VI al VII, la elipsis sirve para -- abreviar la enumeración de preparativos para la colocación de la bomba y comenzar el siguiente capítulo -- con una mayor fuerza narrativa.

El capítulo VI había terminado de manera abrupta, sin informarnos de los pormenores de los preparativos, y el capítulo VII, en un ejemplo de economía narrativa, comienza así: "La maleta está preparada; una linterna, un elicete, una cajita de aspirina, una revista de modas y una bomba. Ella se ha vestido para la ocasión..." (Pág. 67)

Es decir, mediante esa imagen descriptiva sabemos que ya está todo dispuesto, sin mayores digresiones, -- sin ninguna anotación temporal, la contraposición de los dos fragmentos confiere a la novela una mayor eficacia narrativa.

Ligeramente distinta es la elipsis narrativa entre los capítulos VIII y IX. En el VIII, después de una serie de altrecados la negra bujará la vigilancia del sereno de la central y colocará la bomba en el lugar indicado por su novio. Justamente en ese momento se cierra el capítulo. Con lo que nos quedamos momentáneamente sin saber si funcionará o no el artefacto.

El comienzo del siguiente capítulo lo ocupa una breve descripción, tras de lo cual se va a producir la esperada explosión: "Ni el próximo verso, ni la tã faga que lo trae se escuchan. (...) Los ventanillos vuelan destrozados en astillas mínimas, los vidrios vibrantes se elevan en el aire como pájaros." (Pág. 83) Esta elipsis narrativa es especialmente interesante, porque, por una parte, con su corte temporal crea una aceleración en el relato, pero, por otra, implica un remanso suspensivo del tiempo que crea en el lector una tensa espera de un hecho que se supone va a suceder.

Un ejemplo de elipsis narrativa entre dos secuencias de un mismo capítulo lo encontramos en el VIII. La preparación del engaño del vigilante de la planta eléctrica está mostrada en sus inicios y bruscamente abandonada, pues se supone que ya el lector conoce lo que va a ocurrir. La secuencia siguiente se ocupa

sin otro intermedio a la descripción exterior del -- edificio de la planta eléctrica. (Pág.79)

3.3.5. La descripción.

En contraposición, el "tempo" acelerado de la narración, encontramos en Gestos el "tempo" ralentizado de las descripciones. Si en la narración el tiempo de la ficción se reduce, incluso desaparece en las elipsis; en la descripción, el tiempo se estira más allá de sus límites, creando un movimiento pausado en la novela. El predominio descriptivo de Gestos haría pensar en un relato lento, moroso, pero, a través de determinados recursos lingüísticos la descripción se dinamiza.

3.3.5.1. Descripción lenta. Descripción dinámica.

Como ya se ha dicho, uno de los motivos centrales de la novela, marcado ya en el propio título, es la representación de lo decorativo y superficial de la ciudad de La Habana, por ello la descripción ocupa un lugar esencial en la novela. En Gestos, la descripción funciona siempre como marco de acción del hombre, a diferencia del protagonismo exclusivo que la descripción alcanza en muchas novelas del "nouveau roman". Los pa-

sojes descriptivos de la novela de Sarduy siempre - aparecen en relación con el desarrollo de las acciones novelescas, a veces incluso tienen una clara función narrativa.

El espacio urbano de La Habana, los ruidos, los olores, los objetos, pero sobre todo el movimiento y el traqueteo ciudadano ocupan buena parte de la descripción de la novela. El movimiento constituye sin lugar a dudas el motivo recurrente de algunas descripciones. El dinamismo continuo de La Habana es precisamente el aspecto descriptivo con que se abre la novela: "Pasan de un lado a otro, de un lado a otro de la calle. El tránsito nunca cesa." (Pág. 7) Este inicio descriptivo de la novela señala perfectamente el interés del narrador por captar el movimiento a través de la escritura:

Por otro lado, con cierta frecuencia las descripciones se realizan a lo largo de un trayecto observando los objetos en movimiento. Se abandona el punto descriptivo fijo y se intenta un tipo de descripción que se aproxima a la descripción cinematográfica. El narrador en estas ocasiones se sitúa en una posición deliberadamente distanciada, para no clicar los objetos como en una descripción estática, sino que se limita a recoger aquellos que van apareciendo por delante de él: "Van por la calle Infante, por el corredor

húmedo que forma la sucesión de portales. Las ventanas enrejadas se abren hacia las salas (...)

Van por el bar de estudiantes de la esquina; una vidriera de números; una victrola, gente que se mueve, habla a gritos, discute, baila, gira, gira, gira (...)

Van frente a los grandes afiches de cartón que -- anuncian la película; bajo el letrero luminoso que -- parpadea... (Págs. 20-21)

En otras ocasiones, los propios objetos cobran movimiento e insinúan indirectamente los efectos de una borrechería: "Todo se mueve, da vueltas. Los vasos de la vitrina ondulan; comienzan a desproporcionarse. Objetos mirados a través de un líquido espeso." (Pág. 30)

Tempero faltan las descripciones panorámicas, más estáticas y geométricas, cercanas a las del "nouveau roman": "Las últimas vueltas descubren todo el panorama: el esquema, en círculos concéntricos, de la ciudad cuyas calles estruenden ondulando; interrumpidas -- unas por otras, mientras más lejanas más rectas, más estrechas; hasta que en el horizonte no son más que líneas rayadas, mientras más lejanas más rectas, más estrechas..., más grises..., mientras más lejanas." (Págs. 22-23)

Otras veces la descripción en consonancia con el tono conciso y elíptico de la narración, evoca, insinúa, levemente, antes que muestra la realidad. Así, los



7. La Habana.

olores, sonidos, ruidos, luces, etc., se convierten en el indicio de la presencia de ciertos objetos. En alguna ocasión, Serduy ha dicho que el "olor del mar" guía los movimientos de la gente en la ciudad de La Habana (37); en la novela, el narrador nos sugiere indirectamente el mar a través de ese característico olor que tiene en la capital cubana: "Aunque no se ve el mar, el aire viene húmedo, lleno de sal y yodo." (Pág. 8)

La descripción elusiva e indirecta está especialmente presente en el capítulo IV, donde los músicos, las luces, los ruidos tienen una función representativa: "Desde esta misma ventanilla se les pudiera ver perfectamente, si no fuera por la cúpula de los árboles (...) Se les oye con toda claridad, aún cuando, como ahora, comienzan todos juntos a afinar los instrumentos..." (Pág. 35). La misma explosión de una bomba está así sugerida: "La explosión seca vibra aún en los oídos, mueve aún la lámpara, los cuadros, los cristales del operador, la luz pestañea todavía." (Pág. 38)

Aún más indirectamente puede aparecer representada la realidad a través de su reflejo. Este tipo de descripción no es muy frecuente en el relato, pero con su presencia testifica el distanciamiento narrativo elegido: "...reflejados en el cristal de un auto que pasa un luminoso barroco, el balcón de enfrente des-

leído, los astros garabateando en el cielo..." (Pág.45)

Además, la descripción-espejo abunda en la conocida postura antirrealista de Sarduy. Aquí no se nos ofrece la realidad, sino su reflejo indirecto, su doble imperfecto que es la escritura. Este pretende mostrar y captar la realidad, pero es éste un intento -- siempre presente y siempre frustrado en el que se debate el ser o no ser, su realización o por el contrario su fracaso.

3.3.5.2. Descripción cinematográfica.

También en el plano descriptivo la novela se muestra deudora de las técnicas cinematográficas. Aprovecha del cine la fuerza sugerente y narrativa que las imágenes tienen en este medio, al tiempo, que como ya hemos dicho, evita cualquier significación añadida al objeto descrito, cualquier juicio valorativo. Además, derivada de la concesión y de la elipsis de muchos hechos, las imágenes, en ocasiones, sirven de información narrativa al lector.

Del mismo modo que en el cine, la presencia de un objeto puede ser indicativa de algún suceso no mostrado directamente --no digamos en el cine policíaco y criminal, donde una sola huella, un objeto abandonado sustituye el relato de toda la acción-- el narrador de

Gestos ofrece determinadas descripciones que son verdadera información de los sucesos acontecidos.

Nos referiremos a uno de estos casos en el relato, que nos ocupe. En el capítulo II, cuando apenas se conocen entre el guerrillero y cantante. Cuando aún ni la protagonista ni el lector conocen la identidad del joven, el narrador informará de su verdadera condición de guerrillero con la descripción del arsenal de armas, adonde ha conducido a la negra: "La puerta negra abierta. Una salva. Una verdadera salva. Inmóvil. Donde no se escucha el grito de las fieras ni los pájaros ni el rumor de la hierba creciendo (...) frondosa de ametralladores. Las lianas unen pistolas, granadas, niples." (Pág. 24) Sin más comentarios, sin ninguna aclaración del narrador, el lector conoce un dato fundamental de la novela, a través de esta breve descripción.

Hay unas cuantas ocasiones más en las que las descripciones muestran la influencia cinematográfica: "El está ahí. Ahora. El se acerca. El forma el centro. El se acerca cada vez más hacia el primer plano." (Pág. 17)

El juego de planos descriptivos es evidente en el comienzo del capítulo VIII. En dicho fragmento con la descripción detallada y en primer plano de la medalla del sereno. Una vez descrita, un nuevo plano

descriptivo nos sitúa en su conjunto el objeto anterior: "Una gruesa cadena de eslabones rojizos la suspende al cuello toruendo y adiposo, bajo la cabeza balanceante." (Pág. 77)

3.3.6. Relación y unidad entre narración y descripción.

Al finalizar el análisis de la narración y la descripción de Gestos, debemos concluir que las estructuras utilizadas por Sarduy en su novela -narrador -- distanciado, elipsis narrativas, fragmentarismo, repetición intensiva, descripción narrativa, etc.- se muestran más eficaces y sugerentes que los recursos retóricos de narración y descripción. La minuciosa relación de los hechos y el machacón sermón doctrinal no dejaba campo abierto a la imaginación del lector que se encontraba con todo hecho.

En cambio, en Gestos, cada hecho insinuado, cada fragmento, cada descripción son una incitación a la participación activa del lector en la novela. Por otra parte, el relato puede tener un valor testimonial más útil, puesto que las imágenes rotas, inacabadas, producen una conmoción más fuerte que el discurso doctrinal lógicamente desarrollado.

Por último, para terminar este apartado, nos atre-

veríamos a ver en esta estructura narrativa fragmentaria, en las veladas actuaciones, una correspondencia con los hechos necesariamente clandestinos que se desarrollan en la novela. Se trataría, pues, de crear a nivel narrativo la atmósfera precisa para -- contar unas actividades que lógicamente los protagonistas tratan de ocultar y disimular.

3.4. Los personajes: Análisis de la protagonista.

Nos hemos referido al protagonismo de la ciudad de La Habana, de sus calles, de sus gentes, en cuanto presencia decorativa y descriptiva en la novela. Ahora de manera más precisa, nos ocuparemos de los personajes como actantes que desempeñan una acción - determinada en la intriga novelesca.

De acuerdo con las técnicas narrativas empleadas en la novela, los personajes de Gestos van a ser presentados y analizados desde la distante mirada del narrador, que observa la conducta de éstos con una rigurosa objetividad. De esta manera, los hechos, acciones y sentimientos de los personajes son recogidos - en su pura exterioridad, sin la mediación del narrador que se limitará a mostrarlos directamente, sin - permitirse un juicio o una intromisión en el desarrollo de la acción.

Los tres únicos personajes de la novela -la negra cantante, el joven guerrillero y el asiático- han sido analizados ya a un nivel político y social, en sus posibles características simbólicas.

A un nivel humano y literario, estos presentan una serie de características comunes, si bien el protagonismo de la negra va a atraer sobre ella atributos

y maticos de los que carecen los otros.

Los personajes de Gastos son, en gran parte, -- anónimos; no sólo porque desconozcamos su nombre, si no también porque nada sabemos de su origen ni de su destino. Se introducen en el relato sin previa presentación y desaparecen con la misma parsuadencia. Desprovistos de conciencia interior, se definen en las breves y contadas intervenciones; del resto de su vida nos llegan tan pocos y difuminados datos que nada nos ayuda en realidad a hacernos una idea concreta de ellos. Ni tan siquiera llegaremos a tener un conocimiento aproximado de su físico; tan sólo el joven -- guerrillero tendrá el privilegio de ser retratado en la novela. (Págs. 17-18)

De cualquier modo, existen notables diferencias entre el tratamiento que recibe la protagonista y el de los otros dos personajes. Esta se va a enriquecer con otras cualidades de las que los otros están desprovistos, como es el del nombre propio. Mediante la incrustación del ya citado epitafio camagüeyano, la protagonista recibirá el nombre de Dolores Roudón.

(Pág. 92). Por otra parte, el personaje de la cantante, actriz y lavandera, además de dinamitera, anticipa un tema muy querido a Sarduy; ampliamente desarrollado en las siguientes novelas, el del personaje -- plural y el de su metamorfosis, que continuamente --

cambia, adoptando distintos papeles, pero siempre es el mismo.

3.4.1. El chino o asiático.

Interviene exclusivamente en dos ocasiones. La primera es en el capítulo VII donde su intervención va a evitar que la negra, fuese detenida cuando transportaba la bomba. En la segunda ocasión, capítulo XI, aparece conduciendo el auto, desde el que la negra intenta boicotear la fiesta de la proclamación presidencial, lanzando "alcayatas, clavos, chinches, grampas, tornillos y pinchos de toda clase", junto a las proclamas festivas. En ambas ocasiones, cumple la función de adyuvante de las acciones de la protagonista. El lacunismo con el que nos es presentado, la falta de información sobre sus motivaciones políticas, hacen de él un personaje simpático y curioso, del que no podemos en duda su valor simbólico según ya hemos dicho.

3.4.2. El joven guerrillero.

Disfruta de mayor protagonismo narrativo. Su animato si exceptuamos su relevante actuación política es total. Nada sabemos de su vida, costumbres o gustos. La clandestinidad y el cerco policiaco, a que se ve so-

metido, parece haber reducido su vida a una sola dimensión: la política.

Su funcionalidad, sin embargo, en la novela es doble. Por un lado, es el objeto amoroso de la protagonista. Nada conocemos de su sentimiento amoroso y parece bastante alejado de la pasión de la protagonista. Por otro, es claramente el protagonista de la concienciación política de la negra. Da la impresión, dentro del tono de imprecisión en que se desarrolla el relato, que este se interesa por la negra en la medida que esta resulta útil para sus planes revolucionarios.

Su brusca desaparición de la que no conocemos las causas, deja en una total tristeza a la protagonista y con una amplia incógnita al lector. ¿Ha muerto el guerrillero? ¿Ha desaparecido una vez cumplido el objetivo de volar la planta eléctrica? La novela no nos informa acerca de estas cuestiones, pero su desaparición deja a la protagonista desolada.

3.4.3. La cantante negra.

Ocupa el lugar central de la acción y, según avanza el relato, se constituye en la auténtica protagonista. Por otra parte, la figura de la negra funciona como hilo narrativo de la acción ya que con su presencia

colaza y de unidad a los distintos fragmentos de la novela. Al mismo tiempo, con su deambular continuo por La Habana, con su peregrinaje por el laberinto urbano, facilita la descripción dinámica de la ciudad. Además este ir y venir automático y cotidiano, puede servir en alguna ocasión de expresión de la desorientación y del desencuentro de la protagonista como sucede en el capítulo final de la novela:

"No sé adónde voy. Las calles van pasando, cruzo sin darme cuenta, camlo, camlo..." (Pág. 109).

El rasgo deficitario de su conducta es, sobre todo, el amor por el guerrillero. El sentimiento amoroso de la protagonista no se manifiesta nunca directamente, ni en acciones, ni en palabras. Como hemos dicho, el lector tendrá que leer atentamente la evolución de la aventura amorosa de ésta. En ocasiones, las referencias son tan tenues que pueden pasar desapercibidas, como sucede en el ya citado diálogo de la página 10 de la novela. En otros el ambiente atenuado se puede romper al ver acercar al narrador o crear esa atmósfera ambigua en el que se desarrollan las acciones de la protagonista: "Sus manos se acercan a las de él, que permanecen abiertas, fijas. El sol dibuja sobre ellas el diagrama del cristal (...) Las manos se acercan, se acercan..." (Pág. 64). Este es uno de los pocos fragmentos en que el autor da indicios de una

de claros y evidentes de la aproximación física de los amantes.

El sentimiento amoroso de la protagonista se ha en evidente y exterior a través de la toma conciencia política y su paso a la guerrilla urbana. La actividad guerrillera permite que, de manera palpable el sentimiento de la protagonista se manifiesta; las cosas que este coloca son expresión superficial de su amor.

En realidad, en la cantante negra no hay una verdadera asunción de los presupuestos revolucionarios y el paso a la lucha guerrillera es única y exclusivamente como forma de aproximarse al joven guerrillero. En el momento, que éste falta todo el mundo de la lucha y de la revolución carece de sentido para la protagonista. Ella que había tomado la decisión de actuar en la guerrilla siguiendo los dictados del corazón, se ve a quedar totalmente desilusionada cuando su amante le falta.

Por ello, creemos que la faceta amorosa de la protagonista explica aunque sea parcialmente el final ambiguo, ya comentado en el apartado 3.2.

Allí, al analizar el valor simbólico de la protagonista; en cuanto que tipificaba a un grupo social y étnico concreto, encontramos problemas a la hora de explicar dicho final. Ahora, a la luz de la compleji-

dad de sus aspiraciones y contradicciones como personaje de carne y hueso y no como personaje representativo y simbólico, podremos comprenderlo mejor.

Acabamos de señalar el relativo grado de convencionalismo político de la protagonista, que en realidad está en la lucha revolucionaria por amor. Aún más, la complejidad vital de la protagonista nos acerca a la esencia de este personaje. A través de los frecuentes soliloquios, conoceremos su compleja vida y su personalidad vacilante, un poco trastornada. Estos monólogos de la protagonista nos hablan indirectamente de la incomunicación y de la soledad en que ésta se desenvuelve.

De esta manera, iremos conociendo puntualmente sus características personales. Ya desde su primera aparición nos habla de su insatisfacción vital, de su desarraigo en el mundo, de su doble personalidad, de su interminable dolor de cabeza, etc.: "...qué dolor de cabeza, qué asco de vida, qué mierda (...) miran qué estampa. Todo el día lavando. Sí, lavando. Una artista lavando, yo lavando. Cantante, actriz y lavandera. Una doble personalidad (...) Criada por el día y artista por la noche. Una doble personalidad." (Pág. 10-11).

Este parlamento, junto a otros del mismo tipo se repiten a lo largo de la novela, a través de ellos, co-

noceremos no sólo el desarraigo y la marginación de la protagonista, sino también la contradictoria psicología de ésta. Obligada a cumplir dos "roles" irreconciliables en una suerte de travestismo vital, tema que por otra parte hace una aparición puntual en el relato: "--Amigos del Píccasso Club, acaban de ver a Musmut, el transformista japonés que mañana estará de nuevo con nosotros." (Pág. 31)

Como más adelante tendremos oportunidad de ver, el travestismo tiene una importancia capital en la obra novelística de Sarduy. Para él, escribir es ocultar, enmascararse para poder aparecer en el discurso. Queda ahora señalada la primera aparición de este tema que después encontraremos en las otras novelas, no de manera anecdótica como aquí sino estructurando el relato.

El desdoblamiento de la protagonista --lavandera y actriz-- se va a reproducir en el plano de la lucha guerrillera, viviendo esta nueva faceta de forma problemática: "Mira qué estampal llevar por el día y poner bombas por la noche! Una artista poniendo bombas. Dinamitera y actriz. Mira bien y dime si no es un esco: un esco de manos, de uñas, de pelo para salir a dinamitar..." (Pág. 61)

El conflicto de la protagonista se deriva en uno y en otro caso del carácter alienante de su condición

de artista que continuamente le obliga a fantasear y en última instancia a no asentarse en la realidad. Sus aspiraciones en el terreno artístico se centran en - llegar a actuar en un papel serio en el teatro, cosa que circunstancialmente consigue al representar Antígona.

En su alienación, la protagonista ve a vivir de manera teatral la colocación de la bomba en la central. De hecho, para ella esta actuación revolucionaria no será otra cosa que la posibilidad de actuar - (en la cita anterior "salir a dinamitar" es sinónimo de salir a escena). Su propio novio cuando pretende convencerla maneja este mismo argumento: "Esta es su gran oportunidad para hacer teatro. Ya ve que se lo había anunciado. Eso sí, hay que actuar bien, natural, como usted dice." (Pág. 62). Y en las explicaciones pertinentes, utilizará una terminología teatral aplicada a la acción de colocar la bomba: "--Mira esto: usted entrará por aquí, aquí debe estar el sereno. Salga por esta puerta y no por esta, o estará de nuevo en el jardín. (...) ¿Fácil verdad? Una entrada, una salida. Como en el teatro." (Pág. 63)

La protagonista misma corrobora este planteamiento y realiza idénticos preparativos que cuando sale a actuar, incluso el supersticioso ritual del culto sagrado consistente en llevar un vaso de agua, premonito

rio de buenos augurios: "Poner una bomba no es nada del otro mundo (...) Empezaré a arreglármela con tiempo. Lo primero para poner una bomba es ir bien vestido. (...) Antes de salir pondré un vaso de agua." (Pág. 63) Así pues, la protagonista que había llegado a la acción revolucionaria por amor, va a convertir esto en una representación teatral. La personalidad de la protagonista abunda en la teatralidad como característica de la obra de Sarduy y en particular de Gastos, como ya señaló Roberto González Echevarría. (38).

Por nuestra parte, creemos encontrar en esto una explicación adecuada del final de la novela: la negra, que había asumido la lucha revolucionaria para aproximarse a su novio, que se emplea en esta de manera teatral, se encuentra incapacitada para comprender, en toda su profundidad, el proceso histórico que le había tocado vivir. Su desequilibrado y contradictorio carácter, una vez desaparecido el joven guerrillero, considera que nada de esto tiene sentido, que "ha perdido toda la tarde."

3.5. Principales características lingüísticas de la novela.

Para que el relato sea un conjunto armónico, las estructuras novelescas han de basarse en un lenguaje apropiado a los contenidos y a las aspiraciones creativas del novelista, de tal modo que se deban establecer necesariamente una adecuación entre los hechos contados y la lengua utilizada.

En este punto del análisis, nos interesa destacar las líneas de relación que unen las técnicas narrativas con la lengua de la novela. Así, constatamos que ésta alinea perfectamente a los proyectos narrativos y descriptivos del autor.

La escritura desplegada por Sarduy en este primer trabajo novelesco se desarrolla en torno a dos polos que consecuentemente dan lugar a dos tonos narrativos bien diferenciados.

Por una parte, Sarduy proyecta una narración objetiva y fragmentaria, distanciada y concisa, un descriptivismo exhaustivo, con un tratamiento antipatológico de los personajes y desde el punto de vista de un narrador anónimo y ausente. En correspondencia con estos presupuestos, el relato utiliza un lenguaje informativo y sin emotividad.

Por otra parte, en compensación a la frialdad y

al estatismo característico del "nouveau roman", Sarruy experimenta un tipo de escritura, que como ya vimos se correspondía con las técnicas gestuales de la pintura norteamericana y en especial de Franz Kline. Así, el lenguaje, mediante el empleo de una sintaxis gestual, dinamiza el relato, dotándolo de un cierto expresionismo lingüístico, que nada tiene que ver con la proyección del subjetivismo personal del autor en la novela.

La mezcla de estos dos tonos en el texto de la novela confiere a Gestos una originalidad que los separa de la escritura de los novelistas franceses.

3.5.1. Lenguaje objetivo referencial.

El primer tono narrativo, al que nos referimos, se consigue a partir del empleo de un lenguaje referencial. Lenguaje sin adornos ni florituras, que da cuenta tácitamente de los hechos. Lenguaje económico, sin excesos, pero suficiente para conseguir una determinación precisa de la realidad, mediante el empleo ajustado de los adjetivos y para explicar las relaciones entre los objetos mediante períodos subordinados. Son los adjetivos y las frases subordinadas elementos que no aportan una información nueva a los sintagmas nucleares ni a las frases principales pero sirven pa-



O. Kline.

ra matizar los contenidos.

Además, reforzando este lenguaje neutro y sin re-
lieves, encontramos una ausencia casi total de recur-
sos metafóricos, en contraposición con la riqueza y
el atrevimiento de las imágenes lezomianas de los --
otros trabajos novelísticos, recurso que practica has-
ta el paroxismo en la novela Maitreya. En este senti-
do, si exceptuamos ciertas comparaciones, en las que
los planos fónicos y evocados se dan en una relación
muy simple, casi coloquial: "Los zapatos negros, an-
chos; más bien sucios (...) un poco hinchados, como
los que pinta llenos de juguetes en las postales de
Naves." (Pág. 17) "El pantalón estrecho, ceñido al --
cuerpo como si lo abrazara..." (Pág. 18). Salvo estos
esporádicos ejemplos, y otros que motivados por la --
ciudadanidad de la acción como puede ser "selva" --
(Pág. 24) en lugar de arsenal de armas guerrilleras,
el lenguaje de la novela se desarrolla a un nivel de-
notativo.

Por otra parte, en relación con la rigurosa pos-
tura anticostumbrista de la narración, Sarduy evita -
caracterizar el habla de sus personajes, ni el de la
propia novela con voces o modalidades lingüísticas lo-
calistas. En algún momento, pueden aparecer palabras
propias del lenguaje de la isla: "grisoso y descasca-
rellado" (Pág. 20) o referencias al lenguaje figurado

de los juegos de azar, pero no pretende captar superficialmente ciertas características morfológicas o fonéticas de la lengua cubana. Cuando Sarduy se aproxime al "lenguaje de Cuba no será con ánimo localista, sino con la intención de investigar la forma de hablar y por tanto de ser de Cuba, tarea que realiza en la segunda novela.

Estos dos aspectos --ausencia de lenguaje figurado y de voces cubanas-- refuerzan el carácter parco del lenguaje de Gestos, como se observa en la siguiente descripción: "Las vidrieras de la ferretería han caído al suelo dejando sólo algunas astillas de vidrio que apuntan hacia un centro común donde la presión del estallido levantó en cielos la gran estrella, cuyas trizas ahora se dispersan sobre la acera empujadas -- por la gente que corre sobre ellas, que las rompe -- aún más, como si quisieran evitar el golpearlas con los pisados que se integran de nuevo, que se buscaran unas a otras como piezas de un rompecabezas imantado.

Los marcos barnizados de la casa de lámparas se abren sobre un desorden de cristales rotos, ahumados, que penden de gruesos cordones unidos por placas de cerámica y trozos de metal." (Pág. 40)

Esta descripción explicativa de los efectos de la explosión de una bomba está formulada en un largo

encabalgamiento de frases subordinadas, de complementos de complementos, de adjetivos en torno a un nombre, elementos todos ellos que vienen a matizar lo ya expresado en los elementos nucleares de las frases; es decir en los sustantivos y verbos principales. El amontonamiento de elementos lingüísticos, básicamente innecesarios, confieren, con sus sucesivas aclaraciones y ampliaciones, un tono narrativo de morosidad, un "dinamismo negativo", dicho con palabras de Carlos Bousoño: (39)

3.5.2. Lenguaje dinámico, gestual.

Frente a esta morosidad narrativa la novela, según decíamos antes, desarrolla un tono dinamizado que dota de un movimiento interior al relato, de "dinamismo positivo" que diría el autor antes citado. (40) Manteniendo el mismo punto de vista narrativo y el mismo tratamiento distanciado en el lenguaje, el relato, a través del empleo de una morfología y sintaxis conscientes, se vivifica. No ofrece explicaciones exhaustivas de la realidad, sino impresiones sueltas e íntegras que dotan de cierta expresividad lingüística a la novela. El locutor se aleja. Los palmados baten de lirantes a un mismo ritmo. Coro en inglés. La cantante aparece. Trigueña. Cabellos muy largos. Decorada,

pintada, dorada. Sortijas. Quitacollas. La impostura. Las palmas batan. El coro sigue las inflexiones, los movimientos, feeling. El piano se detiene y queda la voz, el ritmo de las cadetas. Afuera el aguacero. Termina el número. Aplausos. " (Pág. 30-31)

Aquí las frases surgen a impulsos corporales, es si compulsivos. El discurso se organiza sin otra jerarquía u orden que los movimientos de simpatía del autor, de sus intereses o predilección, según ciertos motivos que desea destacar. Al tiempo, la narración avanza con rapidez; el dinamismo expresivo, ya citado se consigue a partir del uso constante y riguroso del asindeton y la yuxtaposición. Los elementos nucleares autónomos, como son los nombres, verbos y atributos, aportan al discurso una información básica que no se ve enriquecida por complementos o frases subordinadas. Cada palabra tiene su peso propio y su autonomía sintáctica. Cada frase, un gesto. Cada palabra una pincelada o un brochazo automático.

Si decimos que los complementos, adjetivos y subordinantes remansan el discurso y que los verbos, -- sustantivos y atributos lo dinamizan; en justa lógica toda repetición morfológica o sintáctica, palabras o frases, que no añaden información nueva, vienen prácticamente a paralizar la narración.

Sin embargo, en ciertas ocasiones, se puede pro-

ducir el efecto contrario, en una especie de narración/descripción dinámica y expresiva, que hace avanzar el relato a golpes bruscos y automáticos, componiendo un cuadro discontinuo.

En estas ocasiones, la descripción no se compone según un plan organizado, sino que esta se va formando en sucesivos acercamientos a los aspectos preferentes, de tal modo que la descripción va surgiendo de impresiones sueltas, sin tener en cuenta la continuidad espacial. En estos casos de descripción impresionista, las repeticiones no testan movilidad narrativa, porque cada palabra o elemento repetido es indicio de un acercamiento dinámico a la realidad: "El auto azul y blanco; el auto azul con el techo blanco, el gran reflector delante, el auto azul de la policía que suena siempre la sirena, la policía, los azules bajan del auto." (Pág. 41). De la primera impresión de los colores del coche se pasa progresivamente después a una concreción del coche policial de que se trata, por ello aquí la repetición de vocablos no es morosa sino que señala el acercamiento paulatino desde la primera visión, confusa y desordenada, a otra más precisa.

Puede ocurrir que las repeticiones testen dinámico al relato en otras ocasiones, pero sirven, para intensificar expresivamente ciertos motivos de la novela. En el ya citado comienzo de la novela, el diná-

mismo del motivo y de la sintaxis está, en cierto modo, aminorado por las repeticiones, ya que no se informa de nada nuevo. (Pág. 7)

Por ello no podemos compartir la interpretación que de la repetición lingüística hace Ivan Schulman: "Reflejo de la mecanización y monotonía de nuestro mundo." (11) Este pretencioso comentario olvida ese nivel más elemental del relato que es el dinamismo positivo o negativo, su tono remansado o acelerado.

Por último hay que señalar que ambos tonos narrativos, no siempre han de ocupar una secuencia de forma exclusiva, sino que numerosas veces se mezclan en un mismo fragmento: "Este es el paisaje de izquierda a derecha: una ferretería, una vidriera de números, un bar cuya salida se abre al callejón contiguo, en el -- cual hay un mostrador para números..." (Pág. 7). El fragmento que se inicia de manera dinámica, con esa enumeración de sintagmas nominales simples, se va a ralentizar con las inclusiones de relativo que cierran el fragmento.

En lo que respecta a la lengua que utilizan los personajes en sus breves diálogos y monólogos, hay que señalar que están en total consonancia con lo ya señalado antes. No hay en estos fragmentos coloquiales una pretensión de imitar la lengua hablada, sino que en relación con el lenguaje referencial yocio-

nal del resto de la novela, la lengua utilizada, por los personajes, está estilizada y adaptada a los proyectos narrativos del autor.

3.6. Valoración final.

Aunque Gestos sea una novela alejada de las preocupaciones posteriores de Sarduy y toque una temática que no volverá a aparecer en sus siguientes novelas, constituye en sí misma una experiencia narrativa válida en un doble sentido: por un lado, en su proyección testimonial, y por otro en lo que representa de experimentación de nuevas técnicas novelísticas.

Hemos relacionado, la primera novela de Sarduy - con las primeras novelas de la revolución cubana y señalado sus afinidades temáticas e ideológicas. Estas se constituyen en un testimonio circunstancial y oportuno de la historia reciente de Cuba, pero al desarrollarse según los principios narrativos del realismo - más estereotipado, ofrecen una visión en extremo simplista.

La novela de Sarduy consigue superar estas limitaciones. Primero ofreciendo un panorama menos heroico y triunfalista del período; en este sentido el personaje contradictorio y ambiguo de la protagonista, - enrolada teatralmente en la lucha guerrillera por amor a su novio, es un elemento que sin restar valor testimonial al relato, sirve para evitar la reducción simplificada de las motivaciones revolucionarias que -- las novelas citadas realizaban por lo general.

En segundo lugar, al acercarse a las técnicas narrativas y descriptivas del "nouveau roman" francés, Gestos se apartaba del direccionismo y dogmatismo implícito al realismo tradicional.

No se contenta con esto Sarduy, y tomando como referencia las técnicas pictóricas del "action-painting" norteamericano, soslaya el mimetismo de dichas técnicas y evita uno de los mayores inconvenientes de los novelistas franceses: el estatismo descriptivo y la frialdad narrativa. El resultado será un relato dinámico, en cierta manera compulsivo, escrito sobre las bases del objetivismo del "nouveau roman".

Por ello, al conseguir unir el valor testimonial con la escritura creadora y experimental, consideramos que Gestos es un inicio coherente con el carácter anti-realista e innovador de las novelas posteriores de Severo Sarduy.

NOTAS

1. "Las estructuras de la narración" en Mundo Nuevo, nº 2 - 1966, (pág.15).
2. La existencia o no de un grupo homogéneo de escritores bajo ese nombre ha sido cuestionada por distintos autores. R. Barthes considera, p.e., que es absolutamente impropio emparentar a autores tan diversos como Robbe-Grillet, Butor y la Sarraute ("No hay una escuela Robbe-Grillet" en Ensayos críticos. Barne, Seix Barral, 1977 (2ª ed) pp.121-126). Por nuestra parte empleamos esta denominación, generalmente aceptada, como englobadora de autores que si bien no funcionan como escuela tienen entre sí puntos de contacto y preocupaciones similares.
3. MENTON, Seymour: La narrativa de la revolución cubana. Madrid, 1970, Playor. (pags. 13 y 14).
4. CABALLERO DONALD, José Manuel: Narrativa cubana de la revolución. Selección, prólogo y notas de Madrid, Alianza, 1969 2ª ed. (pag.13)
5. "Las estructuras de la narración", Mundo Nuevo,núm. 2, 1966 (pag.17)
6. CABALLERO DONALD, José Manuel: op.cit. (pag.14).
7. ESTANG, Luc: "Geste, roman cubain sur rythmes de cha-cha-cha", Le Figaro Littéraire, 22 de junio de 1963, (pág. 5).

RICAUMOND, Jacques De: "Gestes de Severo Sarduy",

Combat, 11 de julio de 1963. (pág.7)

PIATIER, Jacqueline: "Gestes de Severo Sarduy", Le Monde, 13 de julio de 1963, pág. 11.

8. "Las estructuras de la narración": Op.cit. (pág.17).

9. Itopismos (Traducción de Juan José Saer). Buenos Aires, Galerna, 1968. (págs. 17-18)

10. Gestos: (pág.7)

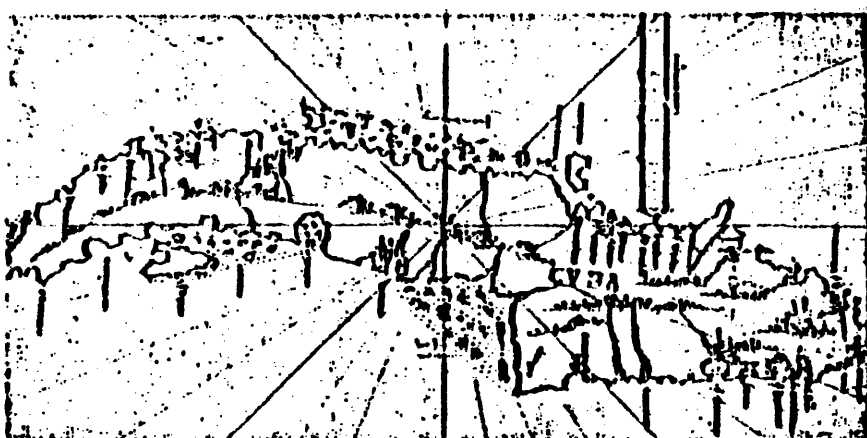
11. No todos los críticos del "nouveau roman" coinciden con el carácter rupturista de este tipo de novelas. Ernesto Sabato considera este movimiento novelístico, sobre todo la obra de Robbe-Grillet, como una reacción neoclásica contra los excesos románticos: "El auténtico arte de la rebelión contra esta cultura moribunda no puede ser ningún tipo de objetivismo, sino un arte integralista que permita describir la totalidad sujeto-objeto la profunda e inextricable relación que exista entre el yo y el mundo. (...) Desde esta perspectiva, la novela preconizada por Robbe-Grillet no representa el porvenir, (...) sino la reducción al absurdo de una totalidad en liquidación, aunque lucha por liberarse reaccionando contra una de sus manifestaciones más precarias: el análisis psicológico. Sólo en esa medida y en ese sentido puede considerarse como copartícipe del vasto movimiento que ha de superar el lg

- tichismo científico. Participación bastante molesta por efecto." El escritor y sus fantasmas. Barcelona, Seix Barral, 1979. (págs. 48-49)
12. Por una novela nueva. Barcelona, Seix Barral, 1973 (2ª ed.) (pág. 25)
13. Por una novela nueva. Barcelona, Seix Barral, 1973 (2ª ed.) (pág. 28)
14. MAGNY, Claude-Frédéric. La era de la novela norteamericana. Buenos Aires, Juan Goyanarte, 1972. (págs. 46 y ss.)
15. Op. cit. (págs. 48-49)
16. Una palabra exigente. Barcelona, Barral, 1972.
17. "Nueva novela y realidad" en Para una sociología de la novela. Madrid, Ayuso, 1975. (págs. 109 y ss.)
18. "Essai sur le nouveau roman" en Nouvelle Critique nº 125, abril, 1963. (págs. 73 y ss.) Citado por Benito Varela Jácome en Renovación de la novela del S. XX. Barcelona, Destino, 1967. (pág. 300)
19. La "novela nueva". (Trad. de G. Torrente Ballester). Madrid, Guadarrama, 1967.
20. Idem, : (págs. 74-75)
21. Idem, : (pág. 82)
22. Madrid, Guadarrama, 1974. Vol. 3º (pág. 226)
23. Aníela Jaffé: "El simbolismo en las artes visuales" en El hombre y sus símbolos. Barcelona, Ercall, 1977 (pág. 253)

24. Op. cit.: (pág. 181)
25. VV.AA.: Severo Sarduy. Madrid, fundamentos, 1976.
Col. Espiral/figuras. (pág. 10)
26. "Las estructuras de la narración : Op.cit.(pág.17)
27. Gestos (págs. 21-22)
28. Menton, Seymour: Op. cit.: "Gestos es una especie -
de épica moderna del movimiento quattrillero urbano"
(pág.92).
29. PEREZ GALLEGU, Cándido: Morfonovellística. Madrid,
Fundamentos, 1973.
30. La génesis de la revolución cubana. México, Siglo
XXI, 1975 (pág. 34)
31. Las clases olvidadas en la Revolución Cubana. Bar-
celona, Grijalbo, 1979.
32. Op. cit. (pág. 55)
33. La Novela. Barcelona, Ariel, 1975. (pág. 113)
34. The Craft of Fiction. London, Cape, 1965 (New York
1921) También Tomashevski; "Temática" en teoría de
la literatura de los formalistas rusos. U.A.S., Sig-
nos, 1970; que el primero en hablar de "relato o -
narración objetiva".
35. Op. cit. (pág. 63)
36. Sobre literatura. Barcelona, Setx Bortol, 1967. -
Tomo 2º, (pág. 119).
37. Escrito sobre un cuerpo. Buenos Aires. Sudamerica-
na, 1969. (pág. 94)

38. "Memoria de apariciones y ensayo de Cobra" en Severo Sarduy. (págs. 63 y ss.)
- 39-40. Teoría de la expresión poética. Madrid, Gredos.
1970. 2º tomo pp. 337 y ss.
41. Roy, Joaquín: Narrativa y crítica de nuestra América. Compilación e introducción de Madrid, Castalia.
1970. (pág. 392).

CAPITULO 4. Análisis de De donde son los cantantes.



4. Análisis de De donde son los cantantes.

Dentro de la inverosimilitud de la ficción, sobre todo pensamos en la protagonista, Gestos resultaba verosímil, por esa cierta dependencia del discurso "real" "verdadero" y de la anécdota histórica.

A partir de esta su segunda novela, Sarduy se distancia de manera decidida de la literatura que quiere decir un sentido, reproducir la realidad evidente o establecer una entidad fantástica relacionada con ésta, para aproximarse a otro tipo de discurso que evita -- cualquier tipo de sometimiento al discurso "verídico"; que se quiere antirrealista y procede a una profunda desmitificación del naturalismo narrativo.

De donde son los cantantes, (1), como la primera novela, se refiere también a Cuba, pero de una forma totalmente distinta. En la 1ª había una aproximación al país, a su cultura, pero se quedaba o no quería ir más allá de la superficie, de la apariencia. Había todavía allí una dependencia del devenir histórico. Por el contrario en esta segunda novela, Cuba, se contempla, no desde un punto de vista diacrónico, sino como una sincronía y superposición de elementos culturales de muy distinta procedencia.

Es curioso constatar que S. Sarduy comienza a interrogarse acerca del ser de Cuba, de su esencia o --

"cubanidad", como le gusta decir el autor, después - de haberse distanciado de su país, como si la distancia fuese necesaria para poder profundizar en las verdaderas raíces nacionales. Según señalábamos, en el 1º capítulo, la obra de Sarduy se relaciona con la trayectoria de un novelista español, Juan Goytisolo. En ambos existe, como ha dicho Sarduy, ese pensamiento nómada, periférico (2); ambos han buscado desde el exilio voluntariamente asumido, si bien que no elegido, en el pasado y en el presente de su país, sus -- "señas de identidad", aunque con distinta orientación.

Para Sarduy, esta cuestión se convierte en prioritaria desde el comienzo de su estancia parisina. Así lo ha explicado él :

"Al distanciarme de Cuba comprendí qué era Cuba, o al menos me planté con toda claridad la pregunta. ¿Qué es Cuba? Mientras estuve allí no pude plantearme la del todo y creo que nadie, en el interior de Cuba, podría resolver esta cuestión con total pertinencia puesto que estando dentro de su contexto, el contexto en sí es indefinible. Es como si nos preguntaran ahora cuál es el olor del oxígeno. No podemos saberlo; habría que respirar una atmósfera totalmente desprovista de oxígeno para poder determinarlo". Y continúa : "Mientras estaba en Cuba era algo que está demasiado presente; no podía saber qué era. Cuando quedé lejos, pude -

empezar a plantearme esa pregunta, qué es lo que poco a poco ha centrado mi trabajo." (3)

De donde son los cantantes se inscribe en esta perspectiva e intenta dar respuesta a esa incógnita sobre la "cubanidad". Para ello el relato se organiza en cuatro partes o ficciones diferenciadas, en las que se representan los elementos culturales cubanos, según veremos más detenidamente.

4.1. El título de la novela.

Antes de adentrarnos en el análisis propiamente dicho, es preciso que nos ocupemos del título, pues en cierto modo la novela está contenida paradigmáticamente en su propio nombre.

Ya señalábamos el carácter polisémico del título de la 1ª novela, donde Gestos hacía alusión a la gestualidad callejera de La Habana y a ciertas técnicas de la pintura gestual. Aquí, en este 2º trabajo, y en general en sus restantes novelas, el título de ésta encierra en gran parte la clave y forma de cifraje que se opera en el interior del relato.

En primer lugar, hay que decir que el título es una referencia musical, entre las muchas de tipo musical y de otro tipo que la novela encierra y que después analizaremos. Sarduy ha elegido ésta no de manera

casual; para él, según ha explicado, es en el ámbito de la música donde mejor se observa y se comprende lo que es Cuba; una superposición de elementos. Es precisamente en este ámbito, donde a su juicio se ha producido un sincretismo perfecto entre las culturas, que conforman lo cubano. (4)

El título, pues, es un verso de la canción popular -son- de Miguel Matamoros, Son de la Loma, que -- aparece cantada por uno de los personajes de la novela :

"Mamá yo quiero saber
de donde son los cantantes
que los siento muy galantes
y los quiero conocer..." (p.111)

Se da la circunstancia que el propio título del son, Son de la Loma, es en sí mismo ambiguo, polisémico. El origen del título y la canción propiamente dicha, letra incluida arrancan de una anécdota que ocurrió a Miguel Matamoros en una noche de serenata. Cuenta Matamoros que una niña preguntó a su madre: "Mamá, ¿esos cantantes son de La Habana?" Y la madre contestó: "No hijita son de aquí de Santiago, de La Loma." Donde Loma y Santiago son el mismo lugar.

Sin embargo, al público, al popularizar la canción, tendió a identificar el verbo ser en 3ª p. del plural, con el nombre que se da en Cuba a ese género

musical, introduciendo, de manera azarosa, una ambivalencia que complica y enriquece el texto.(5)

Sobre este texto polisémico, móvil, concretamente sobre el verso ya citado, Sarduy va a escribir el título; es decir, la novela, dando lugar, según se explicó en el capítulo segundo, a un texto que es la -destrucción/construcción de un texto viejo, anterior: paragrama que supone el vaciamiento y posteriormente la multiplicación de sentidos del texto de fondo, que aquí es la canción de M. Matamoros.

El autor ha tomado como punto de partida una frase interrogativa, que en el título de la novela se convierte en frase afirmativa, aunque se conserva idéntica la estructura sintáctica de aquella: el acento del adverbio de la canción ha caído, convirtiendo dicha frase en una afirmación en el molde de una pregunta.

Con este ejercicio paragramático del título Sarduy parece decirnos dos cosas:

En primer lugar, responden de forma anticipada, ya desde el título a esa pregunta obsesiva ¿Qué es Cuba? - (El país) de donde son los cantantes, al tiempo que se significa la importancia del elemento musical en la constitución de lo cubano.

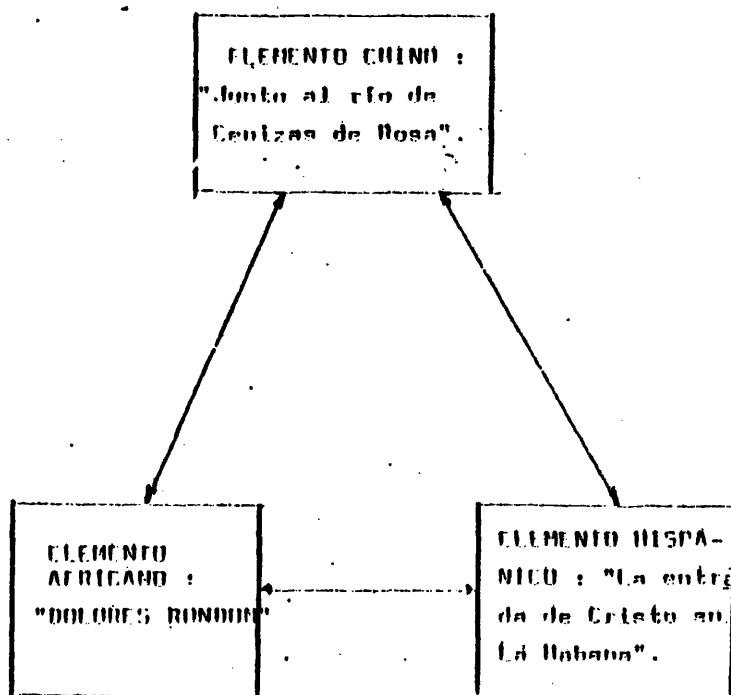
En segundo lugar, mostrar a través del procedimiento empleado para escribir el título, que la novela en su interior se propone como un juego de inver-

signo y parodia que toma como referente los textos,
la lengua y las culturas superpuestas en Cuba, para
así proceder a un vaciamiento de éstas, a la creación
de un espacio abierto que permita una escritura sin -
límites, sin dependencias externas.

4.2. Estructura de la novela.

Hemos dicho ya un poco antes que Cuba para Sarduy, constituye como una superposición de elementos culturales de distinta procedencia, que en su mayor parte no han llegado a sintetizarse, a fundirse en uno. Por eso, para Sarduy, lo cubano es una superficie poliédrica, un ser de varias caras y esto lo ha querido mostrar en la propia estructura de la novela.

A parte de culturas o étnicas de menor influencia, históricamente en Cuba han convivido, superponiéndose cuatro culturas diferentes: india, española, africana y china (6). Estas son en opinión también de Sarduy las más importantes que han ido estructurando, si bien no de una forma cerrada, ni acobada, la cubanidad. A cada una de estas culturas dedica una parte o ficción distinta en la novela, si bien el elemento cultural y étnico indio se ha perdido sin dejar apenas vestigios, ni en el plano musical, ni lingüístico, ni religioso, por lo que el autor se limita en constatar su ausencia en la actual cultura cubana: "... la importancia perillrosa, la cerosa, la Sola-Vaya". (Pág. 21)



La cubanidad como vacío y superposición de elemen-
tos heterogéneos.

Hoy sabemos con cierta precisión que ninguno de los tres grupos más importantes de indígenas - tainos, siboneyes y guahatabeyes - van a lograr sobrevivir más allá del primer siglo de presencia colonialista - del Imperio Español. Víctimas de las fuertes epidemias o de los duros trabajos, o simplemente a causa del mestizaje desaparecerán. Lo cierto y verdad es que a nivel lingüístico, como ha mostrado PÉREZ-DEATO y BLANCO (7) ni en el plano musical, como ha estudiado CARPENTIER (8), van a quedar en Cuba restos culturales estimables de los primeros pobladores de la isla.

Así Sarduy, al no dedicarle un ficción particular al elemento indio, como hace con los otros tres, no está actuando caprichosa ni arbitrariamente; simplemente está reconociendo a nivel literario lo que la investigación histórica y antropológica ya había dicho con anterioridad.

De esta manera, la novela se estructura en la siguiente forma:

- Un primer episodio, "Curriculum Cubense", que funciona como prólogo-resumen y como conclusión de lo que se plantea en la novela (pp.9-21)

- Una segunda ficción, "Junto al Río de Cenizas de Rosa", dedicada al elemento chino de la cubanidad (pp.23-54)

- Una tercera parte, "Dolores Rondón", dedicada

el elemento africano (pp. 55-87)

- Una cuarta, "La entrada de Cristo en La Habana", que se ocupa de analizar y representar la influencia hispana. (pp. 89-149)

- Por último, la novela presenta una nota final, que viene a ser la explicación o teoría "a posteriori" del relato. O como dice retóricamente Sarduy la "excusatio propter infirmitatem". (pp. 151-153)

Cada una de estas partes forma una ficción independiente, que se ocupa de manera particular del elemento cultural con que la relacionamos, sin que ello impida que en el espacio de una ficción aparezcan entrelazados aspectos pertenecientes a las otras dos culturas.

Por otra parte, la novela no aspira a ser un documento antropológico de carácter realista, entre otras razones porque como señaló Fernando ORTIZ :

"La fronda etnográfica de Cuba es tan enmarañada que su penetración habrá de requerir el prolongado esfuerzo de especialistas, avezados a las investigaciones de musicología, de religión, de estética, y demás fenómenos sociales, los cuáles tendrán que trabajar con métodos científicos sobre transculturaciones recalcadas - muy complejas y difíciles de analizar"(7).

Tampoco pretende Sarduy reconstruir históricamente el pasado cultural de Cuba o devolvernos cronológic

mente las sucesivas incorporaciones culturales, sino más bien todo lo contrario. Presenta el relato un orden que es en realidad una inversión, una especie de historia vuelta del revés :

- la primera ficción, "la china", es en realidad la última aportación que se produjo en la cultura cubana.

- la tercera y última ficción, "la hispanica" - que fue la primera aportación cultural sobre el vacío del elemento indio.

- Así en esta perspectiva, el relato se abre con lo que, en definitiva, es una conclusión final de las sucesivas superposiciones culturales.

En todo ello, existe una voluntaria decisión de impugnar el orden lógico de la narración tradicional, que queda explícito en la nota final de la novela que es en realidad una introducción.

Además, en todo esto, podemos sobreentender una negación expresa de la noción de origen, de los principios lógicos causales, para primar la simultaneidad desjerarquizada y coexistente de los elementos culturales cubanos. En otras palabras, la cultura y la historia cubanas no son para Sarduy una línea recta ni acabada, sino más bien una red móvil de líneas cruzadas, que en continuo dinamismo sostienen las infinitas figuras y máscaras de la cubanidad.

Sarduy, todos los elementos culturales convocados: lingüísticos, musicales, religiosos o literarios, debidamente vaciados o parodiados en su impostura, en su "verdad", trata en esta novela de indagar en esa pregunta circular "¿Qué es Cuba?". Aún más Sarduy aspira en esta novela a ser lo cubano: metáforas e imágenes culturales superpuestas en torno a una esencia aún por encontrar: la cubanidad. Por ello, la novela no es otra cosa que una constelación de referencias a las culturas china, africana e hispánicas, sanamente pasadas por un filtro de humor de ironía: una -- irrespetuosa risotada, desdramatizadora y desneurotizante -- de la cultura.

4.2.1. "Curriculum cubense"

La novela se abre con este apíndice, que, como ya se ha dicho, es prólogo y conclusión al mismo tiempo, puesto que se cierra con la unión casual y metafórica de los cuatro elementos de la cubanidad: "... el conjunto es un trebol gigante de cuatro hojas, o un animal de cuatro cabezas que miran hacia los cuatro puntos cardinales, o un signo yotibide los cuatro caminos: el blanco de la peluca y la casaca,

la china de la charada y el gato boca,

la negra lamsaca,

y la última -que fue la primera- la impostura pelirroja,

la Cetosa, la Solo-Vaya". (pp 20-21)

Es decir, estamos en la unión de los cuatro elementos, que es el final de la cubanidad. Pero; en tanto que unión no cumplida, nos encontramos al mismo -- tiempo en el comienzo: "Cuatro seres distintos y que son uno solo. Ya se van zafando, ya se miran. ¡Qué graciosos! (pág. 21)

El "Curriculum" es un recorrido resumido y vertiginoso por los distintos elementos y máscaras de la cubanidad. Los personajes-máscaras por los que discuten las narraciones sucesivas, las encontramos ya aquí. Igualmente ocurre con los elementos culturales que, en síntesis, aparecen en esta primera ficción.

Dentro de lo ambiguo y elíptico del relato, asistimos a la búsqueda desahogada e infatigable del objeto, que realizan Auxilio y Socorro. Aquí el objeto no parece ser otro que la verdadera identidad cubana, encontrando únicamente la muerte, la ausencia, el vacío indio: "Del interior brota una luz: la que refleja la calva de la Gran Pelona. (...) - ¿Yerva? Bstilla por su ausencia." (pág.13) (Sin embargo, teniendo en cuenta el lugar que ocupan en el relato Aux-Soc, que es el de la metamorfosis y el deseo y ligando esto a que Socorro lleva a cabo la búsqueda en la Domus Dei, podríamos re-

lacionar esta búsqueda con la entrega al erotismo y al misticismo que hacen en "La Entrada de Cristo en La Habana")

La búsqueda frustrada de la identidad cubana se cumplirá de una forma muy cubana, totalmente azarosa (v. más abajo la influencia del azar chino en la cultura de la isla), en ese encuentro chaplinesco de los cuatro elementos que al comienzo de este apartado citábamos (pp. 20-21)

De ninguna forma compartimos las lecturas (10) que pretenden ver en el "Currículum" un momento histórico preciso, el triunfo de la Revolución de 1959 y en Auxilio-Socorro a dos pobres cubanos en busca de los papeles precisos para salir del país. Pensamos que por la mezcla de objetos variopintos, de distintas épocas, la ficción no realista una localización histórica precisa. Por otra parte, las indicaciones que nos sugiere el texto son tan contradictorias y ambiguas que por sí mismas descalifican este tipo de precisiones: "Esta es la situación: nos hemos quedado y los dioses se fueron.(...) Esta es la situación: nos fuimos y los dioses se quedaron." (Pág 12) Resumiendo, nos parece escandalosa, y totalmente errónea, una interpretación realista en un relato que niega cualquier lectura de ese tipo.

4.2.11. Personajes.

Como ya hemos dicho, esta primera ficción recoge los que han de ser los personajes que recorran el texto de las ficciones de la novela. Estos tienen la cualidad, en sus infinitas metamorfosis, de ser siempre -- distintos, sin dejar de ser nunca los mismos. En este mundo particular de los personajes de la novela, movilidad y fijez, principio y fin, nada y todo son lo mismo. En esta orientación, los personajes son simples *tránsitos*, con la única finalidad de hacer posible la narración.

Auxilio y Socorro. -- personajes que poseen el secreto de los setenta y ocho metamorfosis -- están por -- tanto en trance de cambio constante, poseen la pasión del movimiento, de ser otros/as. En esta primera ficción, atraviesan el espacio novelesco con cambios que -- son, en realidad, el anticipo de todos los elementos de la cubenidad.

Los Floridas, los Siempre-Prerentes (pg.15), como decíamos antes, en su búsqueda obsesionada por la plenitud erótica y espiritual sirven de adelanto a los místico-pornográficos de la "Entrada de Cristo".

Además Aux-Soc o Socorro-Aux (y viceversa) serán también:

1. La Patca (Socorro) que ocupa el espacio de la Muerte y de la Nada que decorada con collares yorubás, parece otra (p.14) y anuncia a las patcas de la ficción

dedicada al elemento africano : "Dolores Rondón".

2. Emperatriz Ming : Auxilio fotografiada de esta guisa, encarna el elemento chino de "Junto al Río de Cenizas de Rosa": "Aquí estoy ante la mezquita azul de Constantinopla, aunque no se ven los cuatro minaretes. El traje es de Emperatriz Ming, por eso tengo esa taza de té decorada con dragones en la mano y en la otra este largo tallo con una sola flor". (pág. 17)

3. Nada Palona: Auxilio enganchada por el medallón del General desaparece en el forcejeo : "... y vuelve a la Nada Palona". (elemento indio ausente) (pág. 19)

Repiten esta metamorfosis, cuando al final del "Curriculum", enlazados todos los elementos de la cubanidad - China, negra y General - Aux-Soc. vuelven a ser la Cerosa, la Sola-Vaya (pág. 21)

4. Auxilio, por último, forma binomio ocasional con el General, punto de partida que va a chupar el resto de los elementos (p.20) Con Auxilio y Socorro, aparece también un personaje, el General, que al igual que éstos irá metamorfoseando con las necesidades del texto y apareciendo en las sucesivas ficciones. En esta 1ª ficción, el personaje del General es una molcana, un lugar vacío que permite el encuentro de los elementos de la cubanidad. Después en las sucesivas ficciones de acuerdo con el texto se irá metamorfoseando en :

1. Un general quinceañero y viejo que libidinoso persigue a una china.
2. Un senador Mortal Pérez, que sirviéndose del arte de la retórica y la demagogia alcanzará el puesto político.
3. Una figura desmembrada y carcomida; Mortal (Cristo) puro objeto de deseo, constituido en la proyección obsesionada de Aux-Soc.

Sobre estos problemas que plantean los personajes en esta 1ª ficción; y en general en toda la novela ver infra 3.3.

4.2.1.2. Referencias culturales.

En lo que tiene de resumen y síntesis, el "Curriculum Cubense" presenta prácticamente referencias a todos los hechos culturales, propios de la cubanidad, que después más ampliamente desarrolla la novela.

Encontramos dos referencias culturales que van a ser centrales en la novela; por constituir en cierta manera las áreas donde la síntesis de la cubanidad se ha realizado de forma total. Estas no son otras que la "nanteria" o religión cubana que sintetiza las creencias yorubascon el cristianismo, y el son, expresión musical del sincrétismo entre los ritmos hispánicos y africanos. De ambas referencias culturales tendremos

que hablar: Cuando analicemos la ficción de "Dolores Rondón", de la Santería cubana y de la referencia musical cuando estudiemos los componentes de "La Entrada de Cristo en La Habana".

De momento, por tanto, nos limitamos a señalarlos

- Referencias a la Santería:

1. "Collares yorubás" collares de distintos colores que simbolizaban los atributos de las divinidades de la Santería.

Soporo se metamorfoza por el hecho de recibir dichos collares, es decir realiza en cierto modo la primera integración de estos elementos religiosos extraños. (p. 14)

2. "... el primer invocó a la patrona de los artilleros, la invencible (Changó) (pag.19) El General, en una asimilación de esta religión invoca a Changó, divinidad yoruba, que la Santería asimiló a Sto. Bárbara.

3. "... sigue yorubade los cuatro caminos" (pg.20-21) Eleggú era la deidad sontera de los caminos, que se representaba por la forma de la cruz.

- Referencia musical :

- 1... bailando al Ma Teodora, el son inicial..." (pg.12) Como sabemos por Carpentier (11), el son de la Ma Teodora es el más antiguo de los conservados, que

como el mismo nos explica es una clara síntesis de -
elementos hispánicos sobre los que se van a sobrepone-
r los elementos musicales africanos, dando lugar a
la composición popular cubana por antonomasia.

Otras referencias culturales :

Además de estas que consideramos centrales en la
novela, encontramos otras citaciones, algunas de las cua-
les en otras ficciones alcanzarán una significación -
más precisa. Aquí en su mayor parte tienen en común -
el insertarse en el texto con una finalidad paródica,
de "choteo"; la cultura se convierte así en una lite-
rería corcejada.

Así constatamos las siguientes referencias :

1. Quevedo : "Auxilio a por la mecha. Se azoma
quevediana :
-Será ceniza, más tendrá sentido.
Polvo será más polvo enamorado (P.11)

Quevedo que en otras ocasiones, en otros textos, -
puede introducirse de manera profunda, aquí solamente
aparece como un guiño a la complicidad del lector.

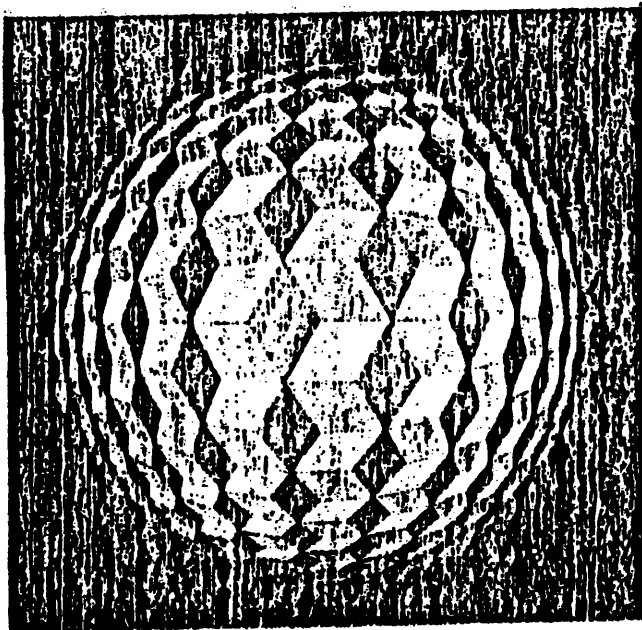
2. Recurso literario de la obra dentro de la obra :

- "Tu me casses les cothurnes (en fran-
çais dans le texte) " (p.11). Recurso
barróco (cervantino/burgesco) que su-
pone que el texto (novela) es versión,
copie de un texto original al cual se

remite al autor.

Sarduy utilizó evidentemente este -
recurso aquí de manera ridiculizado-
ra, al haberse convertido en simple
moda.

3. VASARELY : "Las lágrimas te han hecho un surco
en las cinco primeras capas del má-
quillage (...) Cuadrículado estás.
Vasarelíca" (pp.11-12), le dirá So-
corro a Auxilio. (Subrayado nuestro)
4. LACAN : "Que te chupe la falla lacquiiana"
(p.12) dirá Auxilio a Socorro. Cita
ocasional, humorístico de una refe-
rencia capital en la obra de Sarduy
según vimos.
5. VASARELY y LACAN : "...¿no ves que si el gene-
ral se quita sus quincallas sería co-
mo el pájaro pintor de Lacan que se
quita las plumas? Como una cabra que
se quita sus rayas negras para hacer
con ellas un Vasarely". (p.19) Nueva
referencia de tipo humorístico en que
objetos vulgares se comparan a enti-
dades culturales tenidos por superio-
res, produciéndose una cierta conta-
minación, por comparación, minimiza-



10. "Cuadrículada estás. Vasarólich."

doran en los hechos culturales.

6. NOAS : "Aquí estoy entre los indios caduveos o cadiveos, leyendo a Bona y con una grabadora". (p.17) Visión cómica del ilustre lingüista portorriqueño, conocido por sus conocidas investigaciones sobre las lenguas indígenas. -- Sarduy incorpora un elemento nuevo, anacrónico : el magnetófono.

4.2.2. " Junto al río de cenizas de Rosa : El elemento cultural chino de la cubanidad.

Lo chino, aunque no tan notable como los otros dos elementos, tiene gran importancia en la formación de la cubanidad. Para Sarduy, esto es así "porque aparte de su influencia cultural, los chinos están en el centro de la concepción del mundo cubano" (12)

Ha ocurrido, sin embargo, que la influencia de la cultura china en Cuba ha sufrido de un prejuicio social semejante al del elemento africano, si bien ha sido menos conocido.

4.2.2.1. La llegada de los chinos a Cuba: Un poco de historia.

La creciente demanda de mano de obra y las rebeli-

llones de esclavos ("Conspiración de la Escalera, -- 1043) determinaron que los capitalistas cubanos se decidieran a contratar obreros chinos, principalmente agricultores. La primera remesa de chinos llegaría a Cuba, procedente de Cantón y Macao, el 3 de junio de 1847 (13). Estos trabajadores eran formalmente obreros libres, sujetos a contrato, pero en la práctica no gozaban de unas condiciones de vida y trabajo superiores a los esclavos africanos.

En un principio, además de las razones, arriba citadas, los chinos eran contratados por su conocida fama de buenos agricultores y por su carácter disciplinado y obediente. Esto no impedirá que, con el paso del tiempo, éstos participen solidariamente con los otros grupos sociales y étnicos, en todas las luchas de liberación del pueblo cubano, incluida la lucha contra Batista, según vemos en Gestos.

En el plano cultural y en la concepción del mundo cubano la importancia de lo chino ha sido capital. En el siglo y medio corto que la influencia china lleva operando en la formación de la cubanidad, ésta ha dejado ya su huella en dos hechos culturales :

1. La música : "La orquesta cubana, que es quizás el caso único de síntesis total de las tres culturas, está centrada por una flauta de origen chino. Esta flauta china es el centro de la música cubana". (15)

2. La charada o lotería china de gran éxito en Cuba. Recuérdese que en Gestos se decía - y esto está refrendado por el propio Sarduy (16) - que en La Habana llegaron a celebrarse hasta 10 de estos sorteos. En este juego, los números se han metamorfozeado en 36 animales, personas y objetos que se representan sobre la figura de un chino típico, constituyendo todo un sistema críptico de referencias.

Este elemento cultural, que podría parecer superficial, es sin embargo, esencial para comprender la cosmovisión cubana. En él, (en la charada) se ha constituido la concepción del azar, que el cubano ha llevado a su propia vida, de tal modo que en la Cuba pre-castriota, donde la charada era realmente una expresión popular, llegó a conformarse como verdadera forma de vida. Así el cubano concibe su vida, el acontecer cotidiano como algo aleatorio, caprichoso, sujeto a cambios inesperados.

Además, este juego chino manifiesta, y ha servido para centrar, el gusto y la pasión por el cambio, la metamorfosis y el disfraz que el pueblo cubano posee, y que la ficción, que nos ocupa, aspira a representar.

Por último el lenguaje metafórico de la charada - números que son animales, etc.- incide en el carácter tropológico y trasláutico que manifiesta la lengua cubana, haciendo de este juego un sistema de relaciones



- | | | |
|-------------------|------------------|----------------|
| 1 Caballo | 13 Pavo Real | 25 Piedra fina |
| 2 Mariposa | 14 Gato Tigre | 26 Anguila |
| 3 Marinero | 15 Perro | 27 Avispa |
| 4 Gato boca | 16 Toro | 28 Chivo |
| 5 Monja | 17 Luna | 29 Ratón |
| 6 Jicotea | 18 Pescado Chino | 30 Camarón |
| 7 Cardo | 19 Lombillo | 31 Venado |
| 8 Muerto | 20 Gato fino | 32 Cochino |
| 9 Elefante | 21 Maja | 33 Tifón |
| 10 Pescado grande | 22 Sajo | 34 Mono |
| 11 Gallo | 23 Vapote | 35 Araña |
| 12 Mujer santa | 24 Paloma | 36 Cachimba |

poéticas.

Resumiendo con palabras de Matías Montes : "La charada es pues, una síntesis poética y religiosa del pueblo cubano (...) revela el talento creador cubano, que convierte el número en metáfora y lo hace entidad poética," (17)

Sarduy, al dedicarle una ficción al elemento chino- al igual que hará con el elemento africano e hispanico- coloca éste al mismo nivel de importancia simbólica que los otros dos, aunque en el plano histórico esta haya sido menor de lo que la novela de Sarduy concede.

4.2.7.2. La ficción y su texto generador.

Sarduy ha colocado, como exordio de esta ficción, el texto de una canción popular cubana, a partir del cual y sobre el que va a escribir la anécdota de "Junto al río de Ceizos de Rosa". La canción generadora del texto dice :

"En el bosque de la Habana
una china se perdió,
y como yo era un perdido
nos encontramos los dos" (p.23)

Esta canción popular va a ser por lo tanto el texto de fondo sobre el que se escribe el texto nuevo :

el encuentro azaroso de un personaje y una china en el bosque de La Habana, en un paisaje "adulterado" por elementos extraños pone en movimiento la ficción.

En la canción, los dos, personaje y china, se encuentran, se entienden amorosamente -"se perdían"-; por el contrario, la ficción invierte este motivo, haciendo de toda la historia una búsqueda infructuosa, un requerimiento no correspondido: la china huye y - - - burle continuamente al personaje.

El autor, además, al comienzo del relato, hace una dedicatoria:

"Homenaje al "Shanghai", Burlesco cubano" (p.23), teatro de variedades del barrio chino habanero, "que quizás estuvo en el centro de todo un tipo de actuación, de todo un tipo de teatro cubano..." (10)

La anécdota enlazará con este aspecto, de tal modo que la china de la canción, será actriz del burlesco habanero, o donde acudirá reverenciado y deseoso el General, para contemplar a Cenizas de Rosa. Así pues, la ficción se va a desarrollar en torno a estos dos núcleos: la canción popular y la presencia homenajeada de "Shanghai".

El personaje de la canción será en la ficción el General medallado que conocimos en el "Curriculum cubense". Este observa a la china, Cenizas de Rosa en el bosque de La Habana, enamorándose perdidamente de su-

figura. Aquí comienza la persecución deseosa que el libidinoso militar va a realizar de la china.

Cenizas de Rosa huye con sus sucesivas metamorfosis y disfraces la molesta presencia del General :
 "Cenizas de Rosa se vuelve nube, cervatillo, rumor del río entre las piedras (...) Cambia de disfraz, tira - piedras, aparece y desaparece en el mismo lugar..."
 (p.26)

Estos engaños, lejos de desanimar al perseguidor, estimulan aún más su pasión por la china. La observará y la perseguirá en el teatro; la cubrirá de regalos - siempre encontrará la huida por respuesta, la metamorfosis por silencio.

En la búsqueda de la china-actriz, se cruzarán sucesivamente Aux-Soc, ahora coristas travestidos del teatro chino; Marie Eng, doble impoñado de Cenizas de Rosa y la figura rufianesca de Carita de Dragón, protector chulesco de los tres, latador y torturador chino. A los tres les pregunta por Cenizas de Rosa, y tendrá la misma o parecida contestación : "... es una ausencia pura, es lo que no es, No hay respuesta. No hay agua para tu sed" (pág.38).

Continúa sus infructuosas búsquedas y proposiciones amorosas, hasta que comprende que su acción no tiene sentido, y va a maquinar su último y sádico acto amoroso. Al desear del objeto amoroso, seguirá la des-

trucción de este objeto; la muerte de Cenizas de Rosa se producirá mediante el regalo de una pulsera verdaderamente asesina: "... había terminado su parábola, cumplido su ciclo. De mirón a sádico. Quien posee por la mirada, posee por la daga. Por su sangre la reconocerá. Herir. El placer está atravesado por el dolor". (pág.53)

4.2.2.3. Personajes.

Como la misma ficción, los personajes están poseídos por la fuerza del cambio, de la metamorfosis. Al mismo tiempo; así como la ficción no cambia, los personajes dentro de su movimiento continuo permanecen estáticos. Los personajes, en incesante mutación, revelan con tanto cambio que en el fondo no cambian, están fijados o simplemente son un hueco, una ausencia o una impostura disfrazada: "El mundo chino me parece un mundo de percepción, un mundo estático más bien, un mundo que se sitúa en la dialéctica de la contemplación y de la acción extrema. Por eso es a la vez fijo y vertiginoso. Es un mundo de deseo" (19) ha explicado Sarduy.

El General.

El personaje que mejor ejemplifica este aspecto es sin duda el General. Todo el relato se articula en

torno al deseo de ésta; persigue a la china en sus sucesivas metamorfosis. Esos cambios, son., en realidad, imposición de su deseo. Cada mutación aumenta el deseo, y viceversa, el aumento de deseo proyecta nuevas imágenes de la china (del objeto). Es, pues, el deseo desde su fijez a el verdadero productor de todas estas imágenes: "... no es ya una, sino dos espadas las que lleva. Con el segundo cuchillo, el que se dobla pero no se parte, obra la maleza (...) Mientras más se sutaliza la Amarilla, más líquida se vuelve, la espada que sabéis más ligera: ¡ya es casi bífida!" (Pág. 27).

En lenguaje psicoanalítico, la carencia de sujeto fantasma al General que confesará la profunda razón de su búsqueda y de la constitución neurótica del objeto deseado: "Quiere el doble, el simétrico el que pade del otro lado de la escena para darse a sí mismo la réplica -tú y yo-, que se viva como un quante". (pag.39)

Con otras palabras, el objeto, que el General reclama, es, en realidad, un vacío una falta de sujeto. que se resuelve una y otra vez en una frustración. Dicha búsqueda revela, en el reverso del acto, la propia carencia de sujeto del General.: "Se sigue a sí mismo (...)... va tras su propio cuerpo..(p.41). "Lebré tras perdiz de hojalata, tigre tras torcezo a sí mismo fi-

Jade "(p.40)

Por otra parte, las metamorfosis de la china --
muestra también al General, que fijado en el deseo
irá mostrándose lingüísticamente hasta su reducción
prácticamente. El General irá adoptando uno tras otro
los nombres que periodizan la acción de éste. Así será :
el Condecorado, el Glorioso (p.26); el belicoso (p.26);
el Materife (p.27); el gallego (p.31); el Mirón(p.31);
el Batallero (p.32); el Medallero (p.33); Gato (p.33);
Priapo jubilado " (p.36) y finalmente G. (p.36) en co-
rrespondencia con la pérdida de atributos genéticos.

Por último, el personaje del General permite la
ridiculización de una mascarada, de una impostura muy
hispana, como el que podemos llamar "machismo militar".
Este elemento se liga a los ya señalados para acentuar
aún más el carácter esperpéntico de esta especie de -
fanático de la guerra y del erotismo, que va en el amor
otra forma de combatir

"El venía separando uñas, dando golpes con los
brazos como con un machete doble, se abría paso entre
la zarza entonando un aire de combate". (...) El Ma-
terife está listo para la pelea. Para él los fúlgos (de
Cenizas de Rosa) son como los carros llenos de oro --
que se reparten al invasor para detenerlo. Un vuelto y
vuelto en torno a su presa..." (págs.26-27);

Cenizas de Rosa. En el objeto de deseo "pero sig

nificante para otro significativo": vacío que hace -- posible todas las mutaciones que le impone la proyección libidinosa del General. De este modo, Cenizas de Rosa será Flor de Loto, actriz del teatro chino (p.26); Amarilla (p.27); "Cenizas de Rosa toje su propia figura con lianas y huys, dejando al adversario ese doble insalvable" (p.27); Emperatriz Ming (p.32) "puro pellejo pintarrañado" (pg.32); desdoblamiento en María Eng (p.39) y muchos más disfraces que utiliza para escapar a la persecución del General.

Auxilio y Socorro son en realidad el espacio del cambio, la metamorfosis misma. Con sus infinitas mutaciones auspician el cambio del resto de los personajes y del propio relato. Sus disfraces de cada momento -- anuncian y conducen las variaciones del texto. Representan como en ninguna otra ficción la verdadera esencia del personaje literario: máscara y nombre: "Somos el nombre que nacemos" dirá un personaje de Sarduy -- (p.71). Por esto Auxilio y Socorro, con sus numerosas metamorfosis, nos demuestran que son vacío, ausencia de ser, puro nombre, significativo solo. Y es a partir de los sucesivos significantes que Aux-Soc van asumiendo que la narración es engendrada y conducida. Su aparición con su correspondiente nombre nuevo, abre a una instancia desconocida al texto. Así Aux. y Socorro serán "Los Siempre-Presentes, más conocidos por los Cptt.

to: Auxilio Chong y Socorro Si-Yuen, coristas de la Opera del Barrio de Changhai," (p.29), las llenas de Gracia (pag.31) Las Divinas, las Sonrientes (p.30); las Simétricas (p.33); las Pie-diminuto (p.34); las Divinidades Calvas (p.35); Las Muertas Vivas (p.36); las Peripatéticas (p.36); las Pintatejendás (p.38); las Ojito (p.39); los Baby-Face (p.42); las Sebáceas (p.42); las Dueñas de Todo Aparecer (p.44); Dueñas de la Verba de la Inmortalidad (p.50); las Insabiables, las Ninfas (pg.53) y muchos nombres más.

Por último, aparece un personaje que es en cierta manera el reverso del General. Carita de Dragón. Un po co homosexual, chulo y traficante de drogas, contraponiéndose, el deseo y a la impaciencia de aquel, la práctica del nirvanay la sabiduría que todo lo desconoce tranquilamente. Su paradigma para andar por la vida (texto: "Esquiva el azar y el juego. Dirigit lo ilusorio es renunciar a él". (p.37)

4.2.2.4. Referencias culturales.

A lo largo de esta ficción se alude a los siguientes aspectos de la cultura cubana:

1. Referencia teatral: El burlesco del Barrio Chino de La Habana, el "Shanghai". El teatro, según vimos en el Capítulo I, constituye una de las constantes de la no-

voluntaria de Sarduy: la vida como escenario; la persona como máscara y representación teatral.

2. Referencia musical: "La orquesta de flautas pequineñas" (pág.29). "...la orquesta cantonesa- tres flautillas que soplaban los negros y un cantónes peludo-" (pág.30). Esta orquesta china es sin duda un precedente de la orquesta cubana, síntesis perfecta de las culturas de la cubanidad.

3. Referencia religiosa : Altar Yoruba?...como en un altar yorubá las cabezas de los santos brillan en el - cáliz...(pg.36) Mincratismo religión yoruba(nantón) y cristianismo ("cáliz"). Supersticiones santeras(pág. 49)

4. Referencia hindú: "Orquestica sivaica "(pág.33) que no es otra cosa que una de las metamorfosis de Aux-Soc. Registramos aquí la primera referencia a la cultura de la India, que en las posteriores novelas - Cobra y Maitreya - tendrán un lugar central en su estructura.

5. Arte Pop: Los "dioses" de los mass-media" en matrimonio con las divinidades yankees: Elvis Presley, James Dean, Tab Hunter, Pat Boone, Rock Hudson (Pág.37)

6. Publicidad: Las Aux-Soc. colocados bajo un affiche de publicidad de pasta dentífrica. (pág.37)

7. Charada China : Carita de Dragón, además de experto torturador y tafurp, como buen chino cubano, "Se he dónde están y como se llaman todos los nombres(p.37)

8. La Droga, como elemento cultural : Marihuana, hashish "azúcar refinado" (cocaína).

9. Elemento yankee: " el marine" Johnny Smith. La cultura norteamericana está presente como decorado, como referencia superficial; nunca como elemento integrado.

4.2.2.5. Referencias literarias.

El texto según decíamos en 4.2.2.2. se genera a partir de dos núcleos: la canción popular citada en el exordio y la dedicatoria al Shanghái. Además de estos dos, el bien mucho más difuminada en el texto, pero actuando en el fondo está Valle Inclán, más concretamente el personaje principal de Ilirio Banderas. Al decirlo es necesario : Sarduy no pretende remedar a Valle, pero el personaje del General, es posible a partir del vaciamiento que supone el esperpento. Ambas personajes tienen en común la mascarada y el ilusorio, que en Valle es el poder y en el General el erotismo.

Junto a esta referencia, encontramos dos referencias literarias más :

1. San Juan: el texto cita parodiando el Cántico Espiritual : "¿Adónde se ha escondido/dejándose con gremido?" (p.30) pregunta el General o Aux-Soc, en plena comunicación erótica.

2. Gestos: Sarduy se autocita : "... la cantante

del Picasso Club que salta a la pista". (p.41) El General en su obsesión por la china confunde a esta con la protagonista negra de la novela precedente del autor.

4.2.3. "Dolores Rondón"; el elemento africano de la cubanidad.

Es la ficción del elemento cultural africano de la cubanidad. En un cierto sentido, esta ficción enlaza, como su título indica, con la anterior novela de Sarduy, de la que recordamos que la protagonista tenía este mismo nombre si, bien no lo conocíamos hasta el final. De manera más inmediata con la ficción anterior, en la que la cantante del Picasso Club, es decir, Dolores Rondón, aparecía a través del quipo literario que acabamos de citar.

4.2.3.1. Los negros africanos en Cuba: aportaciones culturales más importantes.

Como es sobradamente conocido, las necesidades expansionistas del capitalismo español en América determinará las "importaciones" de africanos, que, en forma de esclavos, trabajarán en las explotaciones mineras y agrícolas, las necesidades de una mano de obra más abun-

nómica y abundante (los indios irán desapareciendo -- por causa de los trabajos duros y de las enfermedades) hace que desde 1501, fecha del documento más viejo que habla de la llegada de negros a Cuba; hasta -- 1821, fecha en la que comienza a limitarse el tráfico de esclavos, la incorporación de africanos a Cuba sea creciente.

La mayoría de éstos serán de origen "yorubá"; tribu nigeriana, aunque también llegarían de distintas -- tribus como bantús, mandingas, etc. Lo peculiar, en -- este sentido, es constatar que a pesar de ser de distintas procedencias étnicas, los africanos venidos a Cuba, fundieron sus particularidades mentales, hasta el punto que Fernando Ortiz: señala que hoy podría hablarse de una sola psicología y costumbres afrocubanas(20).

El ejemplo más claro de esto, junto con la influencia musical africana que estudiaremos más abajo(v.4.2.4) es sin duda la manifestación religiosa de la "Santería". Esta muestra la confluencia de las distintas tribus africanas en una misma manifestación espiritual, y en otro, el sincretismo, "transculturaación" dice Fernando Ortiz, de los elementos africanos y europeos.

La Santería resulta de la fusión de las creencias de los indígenas africanos y del cristianismo. En un principio, el nacimiento de esta religión no se hizo sin dificultades y en realidad surgió de la necesidad

de disimular las verdaderas creencias de los negros, (21). Es la Santería una mezcla de los elementos más propiamente religiosos con otros que entroncan directamente con la brujería, el espiritismo y la superstición, de los que es un buen ejemplo el personaje de la "Doña Rosa Rondón".

El carácter politeísta de la religión africana original determina que al verse al cristianismo - las divinidades yorubas (ORISHAS) encuentren una correspondencia en los Santos cristianos, y de ahí su nombre. Los "santos" son pues las divinidades máximas de la "Santería" las relaciones familiares y carnales que entre ellos se establecen recuerdan bastante a las existentes entre los dioses del Olimpo ateniense. Las divinidades más importantes del panteón santero, y a las que nos referiremos cuando aparezcan en el texto son Changó o Santa Bárbara, patrona de los artilleros, que el General invocaba en el "Curriculum Cubense" (p. 19); Ochún, verdadera Afrodita Santera, que se relaciona con la Virgen de la Caridad del Cobre, Orula, el anciano adivino, esposo de Ochún, será engañado por Eleggua, en amoríos con Changó; se le relaciona con San Francisco de Asís; Yemayá, la Virgen de la Regla o Virgen Negra.

Así pues, esta lengua de relaciones metafóricas, entre Orishas, Virgenes y Santos cristianos, constitu-

yan uno de los máximos exponentes del sincrotismo cubano, que estructuran de forma profunda la novela de Sarduy.

4.2.3.2. La ficción y sus máscaras.

La anécdota de esta ficción se organiza en un complicado diálogo teatral, en el que intervienen, dos narradores, en realidad dos personajes más entre los otros, los cuales disputan, discuten y se insultan recíprocamente, poniendo en cuestión la narración misma. Por otra parte, la acción del relato está establecida de antemano en Ócimo-epitafio de Dolores Rondón en el cementerio de Camagüey, y al que ésta se somete en todo el relato.

Estos dos aspectos, sobre los que habremos de volver (v.4.3.4), estructuran formalmente el relato, que en su aspecto dialógico nos presenta el elemento negro como una teatralidad sin personajes, una voz sin sujeto, una máscara, una metáfora más de la cubanidad.

La acción se sitúa en Camagüey, la provincia más conservadora y aferrada a sus tradiciones, la menos receptiva a innovaciones, y en plena época republicana: "En la provincia, época republicana reciente" (p.58)

En este contexto se nos cuenta la aventura política de Mortal Pérez que no es otra que la metamorfo-

sis del General, acompañado por la cantante y baile-
rina Dolores Rondón.. La carrera de Mortal Pérez en
la "cosa pública" sucede de manera rápida y elíptica
en la narración.

Un fulgurante esbozo : "Yo, hijo de la provincia,
en el día de hoy, he recibido la proclamación, como
candidato a concejal por Camagüey, la más bella que
ojos humanos vieron, para ocupar un puesto en el Go-
bierno de la república" (pag.65)

Y una caída vergonzosa "Mortal fue acusado de --
trata de blancas, contrabando de licores, atentado con-
tra la moral pública, traidor al partido, ateo, etc...
declarado persona non grata".(pag.72)

- Mortal. no aparece casi nunca en el relato; no
recibe atributos que lo definan, no actúa. Sus esporá-
dicas apariciones están marcadas por la palabra demagó-
gica y caciquil de los políticos populistas. Sarduy ha
definido a su personaje como "...un profesional del -
discurso.(...)... una mofioneta, un bucco(...) el per-
sonaje es un puro ejercicio retórico".(22)

La génesis de éste bal lo ratifica. Mortal como
personaje literario sale de uno de los versos de la -
décima de Dolores Rondón : "...ven, mortal, y conside-
ra..." (pág.57). El adjetivo del texto aquí se ha sus-
tantivado, hasta convertirse en nombre propio. Por otro
lado, Pérez, en Cuba, es decir mediocridad, don Nadie.

Pero también equivale a doblemente mortal, según una ocurrencia etimológica popular, que cuenta, como Dios en el momento de expulsar a Adán del Paraíso, le dijo: "Peracerán" (Pérez-serán).

En un cierto nivel, este parte de la novela, a través de este personaje, se constituye como una sátira política de una forma de caciquismo provinciano, de su mecánica electoral y del caudillismo de corto alcance: "Es fácil prometer los mejores bienestar antes de llegar al poder; para nosotros el poder no será un triunfo, sino un sacrificio como la Patria es una cruz y no pedestal. A los que dilapidan y empeñan los arcas nacionales en riesgosos convenios o trueques sossegados o inconscientes, opondremos el razonamiento de los finanzas y un plan de ayuda al campesinado que consista en la creación de viviendas baratas, caminos vecinales, escuelas y asistencia médica, sin olvidar el desayuno escolar (aplausos) la creación de centros de baile, circo, peleas de gallos, verbenas (aplausos) como me lo han pedido en entusiastado coro". (p.65-66)

Dolores Rondon.

La mulata de Camagney, Dolores Rondon, acompañó a Mortal Pérez en su ascenso y descenso político. Este personaje, que como ya se ha dicho, apareció en Gestos, sino del epitafio-décima: "Aquí Dolores Rondon..." (pág.57) y existió realmente, si bien fuera del pos-

traz resumen que ella misma nos dejó de su vida, no conocemos más datos de su vida. Tal vez este personaje con toda una serie de mulatas, "mujeres fatales", que han existido en la Cuba de los años 30 y posteriores: Cecilia Valdés, María de la O., María Belén Chacón, - Rosa la China, y sobre todas ellas, el paradigma de - mujer fatal, Rita Montaner (que aparecerá travestido - en "La Entrada de Cristo..." : Rita Pia). Todas ellas tienen en común una serie de aspectos que las definen e identifican: dedicadas al espectáculo de revistas, cabaret, teatro lírico, supersticiosas y "santeras"; vida y moral muy relajadas; extracción muy baja; astero social y desclasamiento.

De algún modo, Dolores Rondón repite prácticamente todas estas características. Dolores tiene aires de grandeza y deseos de escalar socialmente. Se aprovecha del ascenso político de su amigo para acceder a las - riquezas, al lujo y alta vida social. El personaje de Dolores no es menos falso que el de Mortal. Todo en - ella es impostura teatral, pura dedicación social - para aparentar superioridad : "Sí, nos mudamos a una casa mejor. En una calle céntrica. Nos vamos de Camagüey, a La Habana. En litera alta y baja. Llamen a la costurera de parte de Dolores Rondón... Dolores Rondón... qué nombre de concejala... Dolores de Pérez... Lolo Pérez Rondón..." (p.71).

En esta dinámica social, Dolores comete el acto máximo de desclasamiento racial: "te desrizamos, te hicimos rubia y ^{nicam} ~~avada~~ como un pedazo de nube, te hicimos de llamas. No estabas contenta. Querías bucles, concéntricos, torres al revés, prons de barcos, querían pajinados flavios". (pag.73)

La escala social, la grandeza y la apatencia son profundamente ridiculizadas en este relato. La teatralidad de Dolores implica que el modelo social, que esta representa e interpreta, resulta parodiado: "comencemos en grande la etapa senatorial. Yo lo sabía yo llegaría a senadora.(...) Han quedado atrás los tiempos de la provincia; del pólvo, de los gallos, la bañera. Quiero un baño. La bañera repleta de ron. Y luego que me abaniquen con grandes pancas. Esta es la vida que merecemos los cuatro. ¡Hoy titaremos monedas de oro a los negritos!(pag.75)

Incluso el sentimiento trágico que Dolores intenta imprimir a su caída es igualmente paródico, al superponerlo a un discurso totalmente trivial: "Ay, que sabroso está! ¡Mango filipino puro! ¡Qué suerte, después de todo, haber conservado la batidora! (Volviendo a la tragedia) ¡Mirenme comagüeyanos, hijos de la provincia más alta, lo sin montañas (...) Miren el fin de mi carrera". (pag.80)

Dolores Rondón, como lo era ya en Gestos, ha tam-

bien aquí artista "apuntadora" y "santera", como --
 ella misma se autodefine: "Soy bailadora final(...)
 Colada en santos y apuntadora de las buenas"(pag.61)
 El componente religioso estructura aquí fuertemente el
 relato, al tiempo que acompaña y caracteriza el deve-
 nir narrativo de Dolores: "Hija legítima soy de Ochón,
 la reina del río y del cielo" (pág.61). Como ya hemos
 dicho Ochón resulta sincretizada con la Virgen de la -
 Caridad del Cobre.

Carlos ECHANDVE nos dice como Ochón "es una " -
 orisha mulata, sensual y agraciada, dueña del río, del
 oro y del amor.(...) Cuando virgen, gustaba de bailar,
 desnuda y voluptuosa, sobre las márgenes de los ríos y
 junto a los ocultos manantiales, luciendo sus formas
 excitantes y haciendo sonar sus manillas de oro. A ve-
 ces untaba su bello cuerpo con miel de abejas, que es
 afrodisíaca". (23)

Por eso, considerarse legítima hija de Ochón, como
 dice Dolores, es en definitiva poner de relieve sus -
 cualidades para el baile, acentuar sus capacidades ero-
 tizantes y revalorizar su propio cuerpo.

La vida de la señadora estará presidida por la -
 presencia de los dioses. Su devoción santera orienta-
 rá sus pasos hacia "la grandeza y el poder". El abandono
 del culto de éstos producirán signos inequívocos, an-
 ticipo de la desgracia final y de la propia muerte. La

superstición y el sentido fatalista de la novela leerá su propia muerte en indicios que le envían los dioses: "los santos lo habían dicho con sus señales diurnas; el vaso de agua roto, los caballos briscos, lo negro en los espejos" (pg.63)

Por último, el personaje de Dolores está marcado por el cambio y el movimiento. La frase con la que -- irrumpe en la narración es demostrativa de esto: "El que no cambia se estanca. Hay que moverse" (pg.60). Ocurre, sin embargo, que en esta ficción el movimiento es circular y estático como el propio poema. Dolores vuelve al sitio de donde partió. La vuelta a los orígenes es aquí una negación del cambio y del movimiento porque este regreso es en realidad una caída y un fracaso. El final de la narración así lo corroborará: "todo sirve, es definitivo, todo vuelve al todo (...) Es decir a la nada (...) A la nada" (pg.87)

Auxilio, Socorro y Clemencia.

Los otros personajes que acompañan a Dolores y a Mortal en el relato, no son otros que Aux-Soc, los Siempre Presentes, a los que en esta ficción se les ha añadido una amiga, Clemencia. Los tres, con sus comentarios e intervenciones, dan fe de la veracidad y oportunidad de la versión que de los hechos (poemantología) dan los Narradores.

Los tres donceles, "locos rematados", acompañan y

contraponen la acción de la Rondón, actuando como verdadero coro de la tragedia de la senadora. En el progreso de la acción, justamente en el momento narrativo, relativo al verso "Las grandezas cuales son", Auxilio, Socorro y Clemencia se metamorfozean en los papeles de "costurera, repustera y anticuaria de Dolores: tijera, veneno y carcoma" (pág. 70); es decir ocuparon el espacio de la muerte, acompañando, cual parcas, a Dolores en la suya (pág. 64).

4.2.3.3. Referencias literarias.

Esta ficción, que analizamos, como la mayoría de los textos de Sarduy, se escribe a partir de una serie de referencias textuales que funcionan, bien como lengua de fondo del texto nuevo que se escribe sobre ellos, o bien como citas de distinto tipo dentro del texto nuevo.

En este relato, la referencia más funcional es indudablemente la teatral. En primer lugar, todo la ficción, que en un principio estuvo concebida por el autor como una pieza teatral, es en realidad un ejercicio teatral para voces, antes que para personajes; diálogo sin descripciones.

En segundo lugar, el relato entiza con la "farsa" o género bufo, una especie de sainete criollo de

costumbres, que se desarrolló sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX(24). El origen de este género teatral es el sainete costumbrista español que poco a poco se irá cubanizando, por lo que éste género teatral es en sí mismo un ejemplo de síntesis cultural.

Arrón (25) y Tolón (26) coinciden al ver en este género una expresión folklórica y teatral, en la que aparecían representados de manera jocosa y humorística, no exenta en ocasiones de carácter crítico, los enfrentamientos de los distintos grupos sociales que convivían en la isla. De esta manera en estos sainetes, por lo general, un gallero o detentador del poder, una mulata, amante de éste y un negro esclavo relacionado de distinta forma con ellos. El tratamiento era ~~person~~^{por} costumbrista, haciéndose hincapié en la deformada pronunciación que los negros y mulatas hacían del castellano, como elemento caracterizador y cómico.

Sérduy, posiblemente, ha tenido presente al escribir la ficción de Dolores Rondón, esta estructura literaria, pero de ella, en su texto, no ha quedado, sino una huella muy difuminada en el reparto de personajes y en la crítica de la mecánica política; por otro lado, se ha apartado de cualquier caracterización de tipo localista y de mimetista costumbrista en la forma

de hablar de los negros.

En tercer lugar, la ficción se relaciona, según el mismo Sarduy ha dicho, con la tragedia griega: Una tragedia gr eco, parodiada y pasada por el saño "choteo" cubano: "La tragedia, el coro, los dioses y el Ananké griegos no están lejos (...). Si bien es cierto que -- los corifeos de la "Dolores Rondón" tienen una voz -- chillona, la Gracia es lenta y golosa, las Parcas cubanas llevan pelucas moradas y fuman Chesterfield; -- también es que los dioses no son menos sordos que los del mar Egeo. Los dioses de la Santoría, espasmo, hundidos en sus sillas". (27)

Junto a esta referencia teatral, sobre la que se despliega el texto existen otras:

1. La estrofa métrica, décima: El epitafio camagüeyano de Dolores Rondón está escrito en este género, respetando la estructura silábica -octosílabos- y la rima -abbaacddc-. Este género, originalmente español, tuvo un desarrollo grande y original en Cuba (28), convirtiéndose en el siglo XIX en la estrofa básica de la composición musical quajira, para extenderse posteriormente también a la música afrocubana (29). No es preciso ahora repetir la importancia capital que esta estrofa desempeña en el relato que analizamos.

2. "¿Hasta cuándo, Catallón, abusarás de la paciencia nuestra?" (pag. 73)

dirá "le no muy leído" Dolores. Sarduy parodia las falsas pretensiones culturales.

3. Góngora: "¡Aprended flores de mí lo que va de ayer a hoy ayer maravilla fui hoy sombra de mí no soy!" Clemencia recita la Intrilla del cordobés todo de corrido, cuando Dolores se pone a reflexionar sobre la fugacidad del tiempo y del mundo (pag.02)
4. Calderón: "Después de todo es un sueño. Y estos unos caracoles (...). Sueños son" (pág.05) Dolores se conforma en su desgracia; qué remolio! de una forma muy hispánica: negando la evidencia, dejando abierta la posibilidad de que sea la realidad y los demás los que se equivoquen.
5. Quevedo: "¡Podernoso caballero es don Dinero!" (Pág.07)
6. El Narrador I, en plena polémica literaria, - afirmará teorizando al Narrador II, - el motor primero sigue siendo el juego de palabras. .." (pag.06) Sarduy desde el fondo asiente con un ligero movimiento de cabeza.

4.2.3.4. Otras referencias culturales.

A la ya señalada presencia de la Santería en la ficción cabría señalar todavía alguna cita puntual en este mismo sentido :

1. La muerte yombay santera: "Oyá es temible y pasa a diario con su carreta, dueña de los rumbos del viento, de las llaves del cementerio"(pg.62). También, Obatalá y Flequá, divinidades santeras, estarán presentes en la muerte de Dolores Rondón (pág. 62)

2. Los narradores de la ficción recibirán el nombre de Babalawo y Babalao 2"; es decir somos sacerdotes de la "Santería". El narrador como sacerdotes dotado de poderes sobrehumanos.

3. Peinado flavio-romano: "Querías peinados flavios. Decías: Soy Titi (pág.73) Sarduy escribió una tesis sobre la escultura de los Flavios, de ahí procede la referencia, del peinado de Julia Titi, la hija de Tito, el emperador (30)

4. Ausencia casi total de referencias musicales, si exceptuamos la condición de bailarín de Dolores.

4.2.4. "La Entrada de Cristo en La Habana":

el elemento hispánico de la cubanidad.

La última ficción de la novela es sin duda la más complicada de todas, en la que se refiere al procedimiento intertextual en el que se basa. Aquí las referencias a otros textos literarios y aspectos culturales son prácticamente infinitos. La ficción - el texto - se escribe sobre numerosas "lenguas de fondo", de las que escuchamos, en la superficie de este, imperceptibles "murmullos" (31) en ocasiones; a veces, inconfundibles voces. Así, en la Entrada de Cristo en La Habana están el barroco español; San Juan sobre todo, y el barroco americano; la literatura árabe y la árabe-andaluz; el fanatismo religioso y su reverso, carnavalizados; la historia de España; Reconquista; descubrimiento y colonización de América; la historia de Cuba; la música cubana; la pintura; Escorial; Batallas etc.

4.2.4.1. La ficción.

Esta ficción se organiza como un largo peregrinaje erótico-religioso desde la Andalucía Árabe hasta Cuba (descubrimiento de América por medio) para culminar con una procesión de la imagen del Cristo rubio - im-



12. JAMES ENSOR : La entrada de Cristo en Jerusalén.

postura del verdadero- que recorre todas las regiones de la isla. A juicio de ALZOLA (32), la procesión del Cristo por la isla ha podido estar sugerida por las procesiones y peregrinajes de fanáticos religiosos, que recorrieron Cuba en los últimos años de la dictadura de Batista, con el objeto de rogar por la pacificación del país.

Este deambular tiene por protagonistas a Auxilio y Socorro, ahora metamorfoseadas en místicas que hacen del erotismo un sentimiento religioso. Las Siempre Presentes no cejarán en su ardiente búsqueda espiritual hasta conseguir encontrar a Mortal, que no es otro que el gallego de la ficción anterior, oportunamente metamorfoseado en un Cristo periclitado.

El peregrinaje comienza en el siglo IX, en la Córdoba islámica, y recorre la ímpia y satracena Andalucía, a la que la pareja de místicos pretenden cristianizar, cediendo las más de las veces a las llamadas de la carne.

De esta modo, de entre en calle llegarán hasta - Cádiz, donde embarcarán rumbo a Cuba en busca de Mortal. Llegados a Santiago, se les conocerá como organistas de la Catedral. El tedio y el aburrimiento los embargará Mortal no se encuentra por ninguna parte. La aparición del violinista habanero, Bruno (elemento negro cubanizado), los revitalizará. A base de música

criolla y bebidas de la isla (agua de coco, daiquirí) conseguirán olvidarse del Mortal, alternando las artes musicales con las eróticas: los órganos con "el órgano".

Estando en estos asuntos, descubrieron una destatizada y carcomida imagen de un Cristo articulable en un trastero de la Catedral. Desde ese momento, este - figura degradada ocupará el lugar de Mortal: "Despatillado en un rincón del escaparate, los codos doblados contra el pecho y los brazos en rodajas, descansaba el Redentor, el sin pies ni cabeza. De las muñecas y los tobillos le salían garfios, y del cuello, cortado a nivel de la nuez, un gran tornillo. No tenía sexo ni rodilla. Lo cubría un barniz nacarado y por el vientre un rosa viejo. Estaba carcomido. Olía a incienso y a natalina. Por el costado herido se le veía una bisagra." (Pág. 110)

Una vez redimido el Cristo (Mortal), comenzará una carnavalesca procesión por las distintas regiones de Cuba, siendo acogido de muy distinto modo en los lugares visitados: calorosa despedida en Santiago de Cuba y reticencia en el interior (Camagüey) y apoteosis final en la entrada en La Habana, coreados por los -- Cristo's Fans. Esta desigual acogida en el interior y en la periferia de la isla podría relacionarse con la diferente aceptación de las tropas revolucionarias en su

avance hacia la capital del Estado. (31).

En este periplo isleño, el Cristo (Mortal) se irá progresivamente desmembrando y corrompiendo hasta su total descomposición total: muerte que es aquí más que nunca una vuelta al punto de partida: de la nada impuesta a la nada absoluta. La desaparición del Cristo se producirá en medio de un paisaje igualmente descompuesto -nieve sobre La Habana-: "Se vió desmoronar. Cayó en pedazos, con un quejido. Naderá al agua. La - palada, la leprosa. Su cabeza partida en dos. El hueco vacío de los ojos, los labios blancos y perforados, la nariz en el hueso, las orejas tupidas por coágulos negros. Y más allá, la frente, el globo frío de los ojos, el tronco con un brazo que se hundía en la nieve, como para buscar algo enterrado. Y hacia arriba la curva de la espalda. Las piernas en pedazos: la nieve los iba sepultando". (pág. 146)

4.2.4.2. Personajes.

Auxilio y Socorro.

Al igual que en las anteriores ficciones, estos personajes han funcionado como máscaras (ausencia de persona) de la china, (fueron coristas del teatro chino "Shanghai") y de lo africano (fueron también Pecos negros, donceles, "locos", de D.O.), aquí nuevamente

aparecen ocupando el espacio textual de lo hispánico. Serán como se ha dicho más arriba, místicos que intercambian su papel de buscadores espirituales con los de simples ramera, ejercitados en las prácticas eróticas. Así, como en anteriores ficciones, pasaban de una a otra metamorfosis sin transición; aquí en un abrir y cerrar de ojos transitarán los papeles místicos y eróticos.

Auxilio y Socorro que inician el relato en plan de amantes místicos y guerreros religiosos (pág.91), no tardarán en aparecer como vulgares "izas de a duro, cortesanas de a sangría" (pág.92-93) y sucederán en distintos disfraces: Las Moritas en Medina---Az-Zahará (p.94); las Veladas (pág.95); las Mejas (p.96) las Cabeza de Perro (pág.96); Cabezotas (pág.97); etc.

En un momento de la ficción, Auxilio y Socorro van a escindir cada una por separado los papeles místico-eróticos por los que han ido circulando. Funcionarán como las dos mitades invertidas de una misma unidad: Socorro será la parte ascético-mística (pgs. 99-100) y Auxilio, la placentera y erótica (págs. 100-102). Esta escisión de la unidad Auxilio-Socorro encuentra su correspondencia en el tapiz, que les regaló uno de sus amantes, donde aparecían representadas la Fé y la Práctica. En el momento de separarse, dividirán el tapiz en dos mitades: la que recoge la Fé se-

rá para Socorro: la mitad que retrata a la Práctica, para Auxilio (pp.97-99)

Durante este tiempo de separación, Socorro se da al éxtasis, a los éxtos y a la mortificación. Por su parte, Auxilio, entregada a los placeres de la comida y del cuerpo, acabará según había anticipado el tapiz: "viño, herizuda y birriosa" (pag.102), perdida todas las bellezas mundanas. En así como ambos, si bien por distinta vía, llegarán al mismo fin: a la nada..

Siendo pues, el doble y lo mismo no podían por - menos que encontrarse, que reunirse de nuevo: "Así un día Socorro (...) creyó verse a lo lejos, avanzando - hacia el mismo (...)

- ¡Un milagro más! - Agradeció al Señor en voz al- ta. Siguió andando. Entonces tropezó con Auxilio (...)

- No sé como decirlo - sollozaba la Una y la - Otra: No sé como decirlo." (pp.102-103).

Los personajes de Aux-Socorro serán pues las má- caras necesarias para que el texto apócrifo representa- do lo que es una de sus referencias básicas, posiblemente su fondo generador: la relación unitaria de mis- ticismo y erotismo.

Mortal (Cristo) - Cristo (Mortal):

Como ya se ha dicho, es el mismo personaje, con - el mismo nombre, que en la ficción anterior. Aquí al - superponerse a la referencia que sirve de modelo -Cris-

to-, el personaje, o lo que es lo mismo su nombre, va a adquirir nuevas significaciones, un cierto sentido satírico de la clave religiosa a la que alude.

Es rubio, como también se le llama, en lo que tiene de figura desmembrado, es, pues, una impostura un vacío que se le va a permitir a Sarduy escribir toda la ficción como una inversión del original, una parodia irreverente de la vida cristiana. La sátira alcanzaría todos los aspectos religiosos :

- Fanatismo religioso : la procesión-periptraje de lugar a numerosas muestras de manifestaciones fideísticas (los Cristo's Fani

- La degradación del Cuerpo de Cristo, progresiva en el viaje por la isla, no es otra cosa que la inversión y ridiculización de toda la catela de cuerpos y "miembros" incorruptos, que de forma indiscriminada proliferaron en la órbita de una cierta religiosidad cristiana. En la novela recibirá en algunas ocasiones el sobrenombre de "El Podrido".

- Parodia de los milagros de la multiplicación de los panes y del paseo de Cristo sobre las aguas (pg.131)

- La irreverencia alcanza cotas máximas, cuando se ironiza sobre la Resurrección y la Ascensión de Cristo a los Cielos: "Sabido es que su debilidad cruz los ascensiones". (pag.133) O cuando se presenta a Mortal go-

zándose corporalmente : "Por cierto que la palpita -
 de los lóbulos y las perlas de los pendientes coñán-
 dole la ingle, Lo contentaron de gran manera. ¡Qué --
 lástima que no hubiera una cámara fotográfica a mano:
 sonreía! "(pág. 132)

- En otra ocasión, la parodia alude a las pa-
 labras pronunciadas por Cristo en el Gólgota: "-Vemos,
 te alivias si puedes! (...)

- Dios mío -- gemía -- ¿ por qué no Me has tirado
 la toalla?" (pág. 146)

O esta otra frase de la pasión y muerte de Cristo
 : "(Padre mío, ten piedad de mí; que no tremendo lío -
 me has metido"- pensó)" (pág. 126).

En otro sentido, la máscara de Mortal (Cristo),
 responde a la misma mecánica de la constitución del ob-
 jeto del deseo, según veíamos en la ficción de "Junto
 al Río de Cenizas de Rosa". En aquella ficción, el de-
 seo libidinoso y alucinado del General creaba las suc-
 cesivas imágenes de Cenizas de Rosa, a la que terminaba
 por destruir y negar. Ahora será el fanatismo religio-
 soletástico de las Aux-Soc. el que va a construir la --
 fantasmal existencia de Mortal, que terminará revelán-
 dose como un muñeco cartomado, como un hueco, una nada.
 Es decir, la proyección de un deseo sobre un objeto in-
 existente, que por lo tanto nunca se alcanza.

4.2.4.3. Referencias literarias.

1. De las múltiples referencias literarias que la ficción recoge, según decíamos al comienzo de este apartado, una nos parece la más funcional, la que de manera más profunda estructura el texto de Sarduy : la poesía de S. Juan de la Cruz.

Las citas, más o menos modificadas, de la poesía de éste proliferan a lo largo del relato :

- "... pasé por estos lechos.(...) Gustamos de su jugo y hoy sentimos su sed..."(p.94)
- Aux y Soc preguntan por Mortal a unos labriegos, que le contestan entre risas : " - Rumbo a Cádiz va, y va de vuelo". (pág.103)
- "La vida no comienza sino después de la muerte, la vida." (p.145)
- "Heridos de amor caminaron, corrieron por los campos" (pág.105)
- "...ciervos vulnerados..."; "...Mortal, que es música callada". (pág.107)

Citas a las que sin duda podrían añadirse muchas más. El propio Sarduy en pie de página dirá irónicamente : "En esto, y en mucho más, que S. Juan me perdone". Indudablemente, el "más" de Sarduy hace referencia a esa otra presencia, callada pero constante, de S. Juan en el fondo del texto de este relato (pág.107).

Es precisamente esa reminiscencia que apenas - llega a aflorar en el texto; lo que es sin duda más importante; lo que de manera prácticamente borrada - en la superficie, actúa activamente en el fondo semántico del texto. En este sentido, Sarduy, al utilizar la base semántica del texto místico de S. Juan, no lo parodia directamente como pueda hacerlo en las citas, arriba señaladas, sino es el propio modelo - texto de S. Juan - el que encierra en sí mismo su propio reverso, su contra-texto (34). Si acaso, lo que hará Sarduy será acentuar el componente erótico del misticismo, enlazando con la concepción que Bataille tiene del misticismo, del erotismo (35). Los personajes de Aux-Soc, sus parlamentos, las "acciones" en que participan son un buen exponente de ese componente místico-erótico que preside este relato.

2. Carpentier.

En el cap. I han quedado señaladas las diferencias literarias y la distinta concepción del barroco que separan tajantemente a Sarduy de Carpentier. Sin embargo, tuvimos que señalar las deudas que la primera novela de Sarduy tenía contraídas con otra de Carpentier, El escaso. Deudas, eso sí, debidamente subvertidas.

En esta segunda, no queremos caer en la tentación de relacionarla con otra novela de Carpentier,

con la que en principio presenta cierta correspondencia, Los pasos perdidos. En esta novela, el protagonista dice en un momento reflexivo que bruscamente se -- corta : "Me preguntaba ya si el papel de estas tierras en la historia humana no sería el de hacer posibles, por primera vez, ciertas simbiosis de culturas, cuando fui distraído de mis reflexiones por algo que..." (36) (subrayado nuestro). En esta novela, Carpentier estaba interesado en la vuelta a los orígenes, a las raíces culturales, que en su protagonista se convertía -- en la búsqueda de sí mismo. Nada que ver con la concepción anti-expresionista de la literatura, ni con la -- distinta concepción de cultura que preside esta novela de Sarduy.

Así pues, no habríamos citado para nada a Carpentier en esta 2ª novela, sino hubiéramos descubierto -- una huella bastante clara en esta ficción de "La Entrada de Cristo", de un relato de Carpentier. El relato a que nos referimos es "El Camino de Santiago" y forma parte del volumen La Guerra del tiempo (37) Aparte de otros elementos en común, destacaremos tres aspectos -- estructurales del relato de Carpentier que pasan al de Sarduy :

- Juan, el protagonista del "Camino de Santiago", que comienza siendo soldado español en Flandes (guerras de religión), se convertirá en devoto

romero de Santiago, para terminar ganándose la vida en Cuba como músico (de tambor).

Socorro, en el relato de Sarduy, que empieza combatiendo a los árabes infieles, hará proselitismo religioso, misticismo exacerbado, para acabar tocando el órgano en la Catedral de Santiago.

- Ambos relatos recogen el mismo tránsito del -- Océano, de España a Cuba, con similares menciones a los fantásticos diarios de bitácora.

- Tanto Juan (Carpentier) como Aux-Soc (Sarduy) realizan un recorrido por la geografía peninsular.

Estas correspondencias fundamentales, por no señalar otras de menor entidad como en la presencia paralela de Santiago de Compostela y de Santiago de Cuba; las menciones al vino de Ciudad Real en Carpentier (p.27) y "ese vino hizo de provincias virreinales, ennobleció generaciones de traficantes y negreros" (pág.73) en -- Sarduy; etc.; son suficientes para detectar la presencia indirecta del relato de Carpentier en esta última ficción "La Entrada de Cristo en La Habana", que muy bien podría titularse también "El camino de Cuba".

J. MUJANABBI "El mayor poeta de los árabes", como se le conoce normalmente hace en la ciudad de Cufa del Califato de Bagdad en 915. Muere en 963.

Sarduy, que cita expresamente estos datos, ha -- adaptado un poema de este poeta en la página 92. "Ca-

minaba de mañana...", con la sola modificación de - cambiar la 1ª persona plural del texto de Mutanabbi (38) por la 3ª del singular para concordarlo con Socorro, sujeto elíptico de la frase.

Sarduy ha elegido un fragmento descriptivo que no es precisamente lo más significativo del poeta, pero sirve para significar el colorido, la voluptuosidad y la riqueza de detalles que heredarán los poemas arábigo-andaluzes sobre los que tanto habría de influir Mutanabbi. (39) De esta manera, retrocede hasta los orígenes más remotos de la expresión literaria hispánica.

4. BEN GUZFAN, poeta arábigo-andaluz del S.XII, del que el autor ha extraído un verso que hace corresponder a Mortal: "viste un traje celeste de los telares de Almería". (pág.75)

5. CERVANTES. En un momento de la ficción, Auxilio adoptan un papel de "desfecedores de entuertos" con pretensiones de moralismo cristiano, que les habrán de llevar a duras emboscadas eróticas.

En ocasiones, "los banchescos" (pág.75) adoptan una forma de hablar que pretende irónicamente de recordar los refranes de Sancho Panza. Por no hablar de una correspondencia más clara con la novela de Cervantes: Socorro (F6)=Quijota; Auxilio (Práctica)=Sancho Panza.

6. Recurso Garcilaziano (3ª égloga) según el cual,

la obra literaria repite el mensaje narrativo que ya está escrito en un tapiz (pags. 97-98)

7. Diario de Colón : Sirve para marcar el tránsito del Océano y la llegada a Cuba: "Vióse un ramo de fuego caer sobre el mar (pág. 108)

8. La Danza de la Muerte (versión cubana): Sabía que iba a bailar. Que bailar es encontrarse con los muertos". (p.147)

4.2.4.4. Otras referencias culturales.

Si las ficciones anteriores estaban centradas por un hecho cultural fundamental: la CHANADA en "Junto al Río de Cenizas de Rosa y la "Santería" en "Dolores Non dón"; "La Entrada de Cristo en la Habana" toma la música como referencia central.

Como se ha dicho más arriba, la música es, posiblemente el mejor ejemplo del sincretismo de la cubanidad. La música cubana está creada sobre una base hispana a la que se le van a incorporar, para modificarla profundamente elementos africanos. Estos elementos, en estrecha e íntima fusión, van a dar nacimiento una realidad nueva, que ya no es blanca ni solamente negra: la música cubana.

El texto de Sarduy, sin ningún respeto a la "verdad" ni a la "historia" quiere asistir aunque sea sim-

bólicamente a ese momento trascendental para la música de Cuba: el primer ["]acercamiento, el primer trasvase de elementos negros sobre estructuras musicales -- blancas.

Cuenta Carpentier (40) que la primera institución musical de la isla fue creada en 1522 por el 1º obispo de Santiago, Juan de Wita (o White). Colocándose con el mandamiento de construir la 1ª iglesia de la isla, el obispo proveerá lo necesario para la creación de escuela catedralicia y de una plaza de organista. Será precisamente el elemento musical el que ejercerá una poderosa atracción sobre los primeros africanos -- para acercarse al culto religioso cristiano, sin renunciar, como sabemos, a sus creencias ancestrales.

Sabedora la Iglesia de la importancia de la música, determinará que ante la ausencia de músicos incluso de instrumentos-organistas y órganos-- sean músicos profanos, en muchos casos negros, los que atiendan las necesidades del culto. (41) Puede imaginarse que, en muchas ocasiones los músicos, que atendían los oficios religiosos, fueron también los que ofrecían música -- en los sitios de expansión y de fiesta. Incluso que progresivamente fuesen incorporando ritmos profanos a las composiciones religiosas. En este sentido, Carpentier refiere una anécdota bien ilustrativa de esto: "En Santiago de Cuba había ya (se refiere a 1502) una pequeña

orquesta compuesta por dos tocadores de pífano; un -- se villano tocador de violón, llamado Pascual de Ochoa, y dos negras libres, dominicanas, que eran las hermanas Micaela y Teodora Gines. Esa orquesta, formada para -- las fiestas, también tocaba en las iglesias". (42)

Sarduy, si bien con ciertas modificaciones, da -- cuenta de este momento que relata Carpentier, y hasta cierto punto podría pensarse que lo ha tenido en cuenta al escribir la ficción.

Recien llegados a Santiago, Aux y Socorro serán -- organistas de la Catedral de Santiago, el tiempo que -- se habla también de "gloria coral", referida a la escuela catedralicia (p.110). Compositores de partituras religiosas y de alguna profana, pronto se abultarán. La aparición de Bruno, el Mulato, los sacará de tan lamentable estado: con su violín, con la chacóna, el dalt -- quini y el bailoteo (pág.115)

El texto de la ficción ha invertido ciertos elementos, pero mantiene con el original indudables relaciones: mientras que en la realidad (texto de Carpentier) el tocador de violín es un blanco, en la novela es un negro. La pareja de músicos negros se convierten en el texto en Auxilio y Socorro etc.

Lo importante, al nivel de análisis que nos encontramos es constatar que el texto de Sarduy recoge en su seno el nacimiento de la música cubana.

Otra referencia musical se produce por la incorporación de una de las estrofas del Son de La Loma -- (ya analizado en sus relaciones con el título en 4.1.) contado por Socorro (pag.111).

El son es el primer género musical que sincretiza los elementos blancos y los negros. El más antiguo de los conservados es el de La Ma Teodora, citado en la novela (p.12) y analizado en 4.2.1.2..La Ma Teodora no es otra que Teodora Guás, la música negra de la anterior cita de Carpentier. Es decir, el son era una composición prácticamente consolidada ya en el final del S: XVI.

El son, que hoy conocemos, es una buena expresión del sincretismo musical cubano :

- la letra se adapta al octosílabo del romance hispánico.
- la instrumentación mezcla la guitarra y el tres hispanico con el bongó africano.(43)
- la melodía ha sido modificada por los hábitos de entonación popular (44)
- la forma de pregunta-respuesta (común a todos los sons) parece provenir de ciertos cánticos yorubas.

Otra referencias musicales en el texto, aunque de menor significación :

1. El Porompompero : "Gritan ¡tebgo sangre de re-

yes en la palma de la mano!" (pág.93)

2. Rita Montaner, famosa cantante de cabaret, es

Rita Pía en el texto (p.115)

3. Canción popular que en el texto cobra una sugere-
ncia erótica :

"tengo una cosita que te gusta a ti,

que te gusta a ti

que te gusta a ti" (Pag.128)

4. Por último, una referencia pictórica. La tela
de Busor que lleva por título La Entrada de Cristo en
Bruselas ha servido como modelo al autor por todo el
ambiente carnavalesco con que el pintor todea este he-
cho religioso. En él todas las figuras, incluida la de
Cristo, aparecen disfrazadas.

4.3. CONSTANTES TEMATICAS de la novela.

Además de los elementos estructurales más evidentes, como son las referencias culturales comunes, las tres ficciones de la novela, aún en su diversidad, presentan una profunda unidad. Las tres anécdotas, que acá vamos de analizar, presentan claros y diferentes matices; pero al tiempo, los tres se encuentran estrechamente ligados por un núcleo semántico común que los estructura de manera muy similar en su contenido.

En los tres relatos, asistimos a la repetición del mismo tema, que podría sintetizarse como la búsqueda - frustrada de un objeto de deseo. Este objeto adquiere, en cada parte de la novela, características de absoluto; de la consecución o no de ese objeto dependerá el ser o no ser de los personajes-máscaras que pueblan las ficciones.

En la primera "historia", era el General, el que en persecución continuamente fracasada, intentaba la posesión erótica de Cenizas de Rosa. La china, recordese, se metamorfoseaba y utilizaba en infinitas formas que en el fondo no eran sino proyecciones fantasmales de la carencia del General.

En la ficción de Dolores Roudón, este personaje hacía de su vida un único objetivo: la consecución de "la grandeza y el poder". Aquí el desclasamiento y una

cierta megalomanía creará un absoluto existencial, que se resolverá de forma trágico-cómica.

En la última ficción, Auxilio y Socorro, imbuídas de la posición místico-erótica perseguirán -a través de la 1ª ficción- la figura carcomida y rota de un -- Cristo (Mortal) que existe sólo como impostura y como fantasma neurótico de los creyentes.

Las tres ficciones, pues, resuelven en una idéntica frustración. Aun más, a las tres frustraciones (falta de objeto) se le da igual salida: la MUERTE.

Nuevamente, las tres ficciones se encuentran atravesadas por esta misma idea :

- Cenizas de Rosa, el objeto deseado, de la primera ficción muere con la pulsera asesina regalada por el General: "Quien posee por la mirada, posee por la -daga. Por su sangre lo reconocería." (pág.53)

- Dolores Mondón, la máscara del deseo en la 2ª ficción, está muerta al comenzar el relato (sepelio en el cementerio de Comagüey) y volverá a morir de nuevo en el final de su carrera : "Vuelta de todo, a la nada." (pág.87)

- Mortal (Cristo) muere igualmente en compañía de sus fieles Auxilio y Socorro bajo la nevada en La Habana. Es decir, no solamente muere el objeto erótico-religioso sino también sus sujetos. (O es a la inversa? La desaparición de los sujetos enfantasmas lleva conal-

go la desaparición del objeto constituido?)

De este modo, la posesión de Canizos de Rosa se consigue en su muerte; la vuelta a los orígenes, al punto de partida, es decir, la vuelta a la muerte de lo que había salido Dolores Rondón; es el regreso al todo, a lo nada; Auxilio y Socorro conseguirán el verdadero encuentro con Dios en la muerte.

Por tanto, la muerte, al entenderse como ese espacio donde se anulan los contrarios, donde termina la escisión entre desear y ser, se convierte, al mismo tiempo, también en la única consecución posible del absoluto, del objeto de deseo, al negarlo en profundidad.

Esta temática se articula perfectamente —no en vano cada ficción, como se recordará, se refiere a uno de los elementos de la cubanidad: chino, negro y español— con la búsqueda, con esa interrogación, ese punto de partida que preside toda la novela de Sarduy: ¿Qué es Cuba?

Cada una de estas ficciones pretende resolver parcialmente esa cuestión. O de otro modo, investigar simbólicamente en lo que hay de chino, de africano y de español en lo cubano.

Así, vemos que, en la primera ficción, lo chino era "puro pellejo pintado" (pag. 32); "una ausencia pura, es lo que no es" (pag. 30); en la segunda ficción,

lo negro era pura teatralidad vacía, solamente voz; en la tercera, lo hispánico era en realidad un figurón destortilado al que persiguen unos neuróticos. En resumen, lo cubano se presenta como una superposición de máscaras y de formas de origen muy diverso, que al encontrarse en Cuba se han vaciado de su significación primaria, quedando en la cultura cubana como huecos susceptibles de llenarse, de recibir una nueva síntesis. Sin embargo, Sarduy no entiende esta indeterminación como una limitación, sino como un privilegio que permite mezclar, injertar e inscribir en un cifrado prácticamente infinito; eso sí, oportunamente filtrado por el saludable "choteo" cubano (45), que viene a anular, a borrar las tensiones de esa búsqueda.

1. Carencia del Sujeto (Deseo) → Búsqueda del objeto → Frustración → Muerte.
2. Qué es Cuba? → Búsqueda e investigación de lo cubano → Máscara de "Choteo"

Ambos núcleos significativos de la novela, como tratamos de mostrar en el gráfico superior, se intercomunican y se complementan en su diversidad, en una reverberación espeluznante: la carencia del sujeto, su deseo, se constituye siempre como una interrogación - ¿Qué me falta?, ¿Quién soy? - encuentra su correspondencia



13. Sarduy : el "choteo" cubano.

dencia en esa inquisición acerca de la cubanidad -
¿Qué es Cuba? -, la búsqueda frustrada del objeto de-
seado se resuelve, se libera con la muerte : la mas-
corada cultural, que constituye lo cubano, se subvie-
te y se parodia (liberación del modelo impuesto) por
el "choteo".

4.4. Los personajes.

Aunque, ya se ha analizado por separado el funcionamiento de los personajes en cada una de las fig-
ciones (c.f.v. 4.2.1.1.; 4.2.2.3; 4.2.3.2; 4.2.4.2)
estudiamos aquí la funcionalidad formal de los perso-
najes como elementos estructurales que contribuyen a
crear el carácter unitario de la novela y ello en un
triple sentido :

1. Los personajes de la novela tienen una enti-
dad exclusivamente lingüística.
2. Los personajes son espacios privilegiados de
cambio y metamorfosis.
3. Los personajes funcionan en un juego de apari-
ciones dialécticas.

1. Según hemos visto en el cap. II, la constitu-
ción del personaje literario se concibe, en la novela
de Sarduy, como una operación esencialmente lingüísti-
ca, en la medida que se basa en el dialoguismo estruc-
tural del lenguaje.

En esta novela, los personajes son claramente el
nombre que llevan, y modifican su inserción en el tex-
to a partir de un simple cambio nominal. No están cen-
trados en ningún sitio, ni apoyados en ningún yo :
ninguna psicología los sustenta. Son, pues, meras pa-
labras. Posiblemente el personaje que mejor ejemplifi-

que esa constitución lingüística sea el de Dolores. - Rondón, y todos los de su ficción. Allí, la voz es - todo el atributo que posee; su existencia textual viene determinada únicamente por ella.

Por otra parte, el propio origen de los personajes de la novela es lingüístico: por lo general se toman de otros textos: Dolores de un epitafio de Camagüey, Mortal de un adjetivo del mismo texto; Auxilio-Socorro de la lengua hablada cubana. En este aspecto, como en muchos más, Sarduy enlaza con Lázama quien en ocasiones se sirve de un procedimiento similar para dar los nombres a los personajes de Paradiso. Así Oppiano Licario resulta de la unión del nombre de un senador romano, Oppianus Claudius, y del nombre de la mitología clásica, Icaro, el humano que quiso dar, infructuosamente alcance al Sol.

Nunca mejor que aquí se podría decir aquello que el personaje es "un código de papel".

2: La realidad lingüística del personaje hace de él un hueco, un vacío; pura máscara, que permite cualquier tipo de inscripción o cifrado significativo. En su falta de fondo o de identidad, el personaje es siempre distinto; y sin dejar de cambiar siempre es el mismo. Su superficialidad lingüística permite una infinidad de cambios y de metamorfosis. En realidad, como antes hemos dicho, son espacios privilegiados para la ma-

metamorfosis y el cambio.

En el análisis precedente, señalábamos como los personajes, especialmente Auxilio-Bocotro, no cesaban de modificarse, y al tiempo, de transformar continuamente, con su movimiento, el texto. Estas hiperbólicas metamorfosis son, gracias a su exageración, una afirmación de la realidad; una afirmación de que Nada, en realidad, cambia. Como ha dicho FOUCAULT a propósito de ROUSSEAU: "La resurrección manifiesta que la resurrección es imposible".(46) No hay, por tanto, mejor método literario para afirmar una cosa que extrapolar hasta al paroxismo su contraria. Sarduy con tanto dinamismo y cambio nos ha querido señalar la profunda fijez, la profunda frialdad de nuestra realidad.

Por otra parte, todo este movimiento - "la vida es movimiento" se ha dicho siempre - no ha conseguido ni mucho eludir la última y verdadera mutación que es la muerte. Esa caída y pérdida, que pueda vivirse también como liberación, no deja de entristecer a los personajes de Sarduy, e infructuosamente intentan exorcizarla moviéndose.

3. Los personajes, en su vacío y en su capacidad metamórfica, circulan por los "papeles", o éstos por ellos, describiendo ciertos juegos de oposición y correspondencia.

Los personajes pumen "papeles" y se relacionan -

oponiéndose, aunque éstas no sean más que imposturas o simples creaciones fantasmales. Así entre el General y Cenizas de Rosa funciona la oposición estereotipada hombre/mujer o sujeto de deseo/objeto deseado, donde mujer-objeto deseado es, como ya sabemos, una imposición del deseo del General.

El personaje dual de Auxilio-Socorro (Mas-fah) funcionan normalmente "en paralelo"; en la 3ª ficción funcionan en oposición: mística/prostituta o lo que es igual las dos mitades de una misma instancia que busca la anulación del "yo" por distintos caminos. -- Aquí está en ciernes uno de los temas más importantes que Sarduy desarrolla ampliamente en Cobra y sobre todo en Maitreya.

Por último, señalar algunas de las correspondencias/diferencias que se establecen entre los personajes de la novela: El General de la 1ª ficción y el -- Mortal de la 3ª son en realidad el mismo personaje en el que se ha invertido la función narrativa: de sujeto de deseo a objeto deseado.

4.5. FORMAS NARRATIVAS y descriptivas.

Otro de los elementos estructurales de la novela, que da coherencia y unidad a ésta, son las distintas formas narrativas que aquí aparecen. Narrador y narración, son, en sus diversas variantes, elementos capitales del relato, ya que, desde ellos, el autor procede a una sistemática desmitificación del naturalismo narrativo.

4.5.1. Narrador y narración.

Como se sabe, el autor, para escribir, ha de comenzar por hacerse anónimo: no puede aparecer directamente en la escritura, sino a través de sus personajes. Hay en el escritor según vimos más arriba, una necesidad inmediata casi imperiosa, que obliga a éste a estructurar su discurso como un diálogo con los demás, y también consigo mismo. De tal modo que, cuando éste se llama a sí mismo El, esa operación no demuestra una proyección, una identificación o una distancia, sino la instancia obligatoria que hace de este un signo codificado por el resto de emisores/receptores (47)

Incluso, cuando narra en primera persona, no es, en realidad, el autor mismo el que aparece en la narración, sino una forma más (junto a los otros pronombres y nombres propios) que hace posible el despliegue de la

escritura. "Ello explica - dirá Barthes - que cuando el escritor dice YO, este pronombre ya no tenga nada que ver con un signo indicial, sino que sea un signo sutilmente codificado : este YO no es más que un El en segundo grado, un El de vuelta".(40)

Por ello, cuando la literatura realista de carácter expresivo, y su crítica correspondiente, procedía a analizar los personajes o el narrador como una proyección del autor mismo, erraba profundamente, pues no había llegado a comprender que éstos (personajes, narrador) eran únicamente signos codificados por el lenguaje.

En De dónde son los cantantes, la función de narrador se encuentra descentrada; no permanece fijada en una sola perspectiva, ni tampoco respeta las variaciones realistas del "punto de vista", sino que ésta - circula sucesivamente por el narrador oficial, por el autor, impostado, por el narrador uno y dos, por todos los personajes, hasta por un lector arquetípico, etc. Así la narración se desarrolla completamente como un diálogo continuado entre todos los "narradores", que discuten el desarrollo de éste, juegan o lo invierten según capricho. En este sentido, la narración no está fijada a ninguna posición privilegiada o dogmática, que imponga una verosimilitud inexistente." La función de la narración es - para Barthes - un carbón arrojando",

(49) que impide que ninguno de los personajes se apropie de la función narrativa, haciéndola pagar sin cesar.

Además, la narración quiere ejemplificar de forma directa el dialoguismo Sujeto de la Emisión-Destinatario (v.cap. II) en que se basa todo mensaje y que por general la llamada literatura realista pretende ocultar. Aparece aquí un narrador-autor en continuo - apóstrofe y apelación al destinatario elíptico. Operación narrativa que sirve para mostrar el simulacro artificioso en que se basa la ficción. Así, al develarse el mismo autor al que nunca le es dado aparecer, - la narración se afirma como pura representación teatral, que impide cualquier tipo de identificación fantasmal.

Para mejor desarrollar todo esto, enumeraremos - las distintas formas, que hacen de la narración, un - juego divertido, chisporroteante :

1. El carácter dialogal de la novela está marcado ya desde su inicio, al escenificarse como un personaje más el Sujeto de la Emisión o Autor (50). Este - narrador-autor interpela, como declamamos más arriba, a ese Destinatario elíptico que siempre está en la base de todo mensaje literario : "Plumas, sí, deliciosas - plumas de azufre..." (p.11), donde la afirmación interpolada en el discurso descriptivo es la primera y ve-

lada presencia textual del Autor. En otras ocasiones son exclamaciones/aclaraciones las que lo delatan :

"¡Hay que oír las frasecillas que se gesta el enanito pectero para con los visitantes! (p.14) O simples preguntas dirigidas al destinatario : "¿Los encuentros --graciosos?" (p.33)

2. El narrador, según el procedimiento y metamorfosis que conocemos, adopta la forma de la 1ª persona singular, Yo, que como un personaje más va a actuar en la novela. Este Yo explícito, a diferencia del Yo elíptico de la forma narrativa arriba señalada, va a entrar en comunicación, en animado diálogo, con todos los personajes-máscaras que habitan la novela.

Esta relación Yo-Personaje, ejemplifica de manera bastante precisa lo que Julia KRISTÉVA denomina diálogo entre el Sujeto de la enunciación y el Sujeto del Enunciado. (51)

- Diálogo entre Yo (narrador) y Socorro : Esta - exige el narrador que saque a Auxilio del entredo con el General, pidiéndole en definitiva acelerar el curso de los hechos de la narración:

" Socorro-Yo lo que quiero es que acaben de sacar a Auxilio de este entredo:

Yo - Ya saldrá de él. Ya volverá a su casa, más douse, presumido, cante". (pags.19-20)

En este mismo diálogo, Socorro comenta irónica-

mente la labor literaria del narrador y ante la frase última dirá :

"Socorro - ¡Oigan eso! Tres adjetivos de un - golpe!

Eh mi tiempo no era así. A dónde va la joven literatura.

Yo - Sí, querida, tres adjetivos seguidos, pero muy bien puestos. Así que traga y cállate.

Socorro - Yo no tengo sentido de la digresión, así es que rápido : ¿qué pasó con mi amiguita?" (p.20)

- En otra ocasión, Auxilio y Socorro interrumpen el discurso narrativo de Yo, para censurar su "decimonónica" concepción narrativa :

"Auxilio y Socorro (...) ¡Vaya! Lo único que faltaba : ¡el escritor Dios, el que lo se todo y lo sabe todo antes que nadie, el que da consejos y mete la pax en todas partes menos donde debe!" (p.31)

- Diálogo Yo-Lector: El lector parquático, caricaturesco, que exige realismo en el relato, interroga al narrador:

"El lector - Pero, ¿y ese diaco de Marlona?"

Yo- Bueno, querido, no todo puede ser coherente en la vida. Un poco de desorden en el orden ¿no? (pp.27-28)

En otro momento exige claridad al narrador,
que disputa con el General :

Yo- Eso dice él. Lo cierto es que la Generala..

El lector (cada vez más hipotético) de estas -
páginas - Bueno, pónganse de acuerdo : una --
versión o la otra. Lo que yo quiero son hechos.
Sí, hechos, acción, desarrollo, manejo, en su-
ma." (p.49)

- Diálogo Yo - General : El narrador induce al -
General para que aborde amorosamente a los Auxi-
lio-Socorro :

"Vamos, General, dígales algo, tire una canita
al aire, acuértese de sus buenos tiempos(...)

- El Gene - Pues no señor, no les diré nada.

- Yo - Vamos, no se haga, usted que es tan ga-
lante.

- El Gene - ¿ Y por qué no les dice algo usted?"
(p.33)

O bien el narrador se inmiscuye en el Parlamen-
to del General ridiculizando su actuación :

"General - Yo lo que quiero es que le digan que
soy yo, el del Bosque, que voy todos los días
al teatro, que (y se le aguan los ojos -¿vos a
llorar? vamos, que los hombres no lloran - es,
algo pitoyable) no puedo más." (pag.51)

- Diálogo Yo - Auxilio y Socorro : En el mismo día-

logo, conocemos el cambio de actitud de los -
Siempre Presentes con respecto a Mortal :

"Yo - Pero, y a todas estas, ¿que se hizo Mor-
tal? ¿No lo buscan más lo han olvidado?(...)

- ¿Qué quieres, mi vida? - epitafio (¿Cómo ha -
cambiado? - me digo).

La realidad es nacer y morir. ¿por qué llenos-
mos de tanta ansiedad?" (p.110)

3. En la ficción de Dolores Rondón, toda ella -
diálogo teatral, el narrador "oficial" delega sus po-
deres a el Narrador Uno y el Narrador Dos :

"Pero dejemos la palabra a los dos narradores. Que --
ellos nos presenten la vida de Dolores Rondón" (p.50)

Ambos narradores, aunque sometidos a narrativa-
mente a lo dispuesto en el epitafio, detentarán la --
función narrativa en esta ficción, al bien, al igual
que antes narrador y personajes se interferían, pole-
mizaban y se quitaban dicha función, los dos narrado-
res entre sí, y en sus diálogos con el resto de perso-
najes, contarán y harán avanzar la narración que se -
cuestiona en cada momento ya por Dolores ya por las -
Parcas.

Las diferencias narrativas entre ambos narradores
dan lugar a un incesante discusión acerca de las posi-
bles y verdaderas funciones de la literatura. Mientras
que el Narrador Uno ejemplifica al escritor crítico y

desesperanzado, el Narrador Dos representa el tipo de escritor que confía en la labor de la literatura como fenómeno de cambio:

"Narrador Uno (...) : ¡Ah sí, pobrecito a escribir otra vez, qué vomitivo ! ¡Como si todo esto sirviera para algo, como si todo esto fuera a entrar en alguna cabezota, a entretener a alguno de los lectores babosos, orillados en sus poltronas, frente al sopón soporífero de cada día!

Narrador Dos (...) : Pues sí. Descifra o revienta : todo sirve, todo es definitivo, todo vuelve al todo, es decir a la nada, nada es todo (se raspa la garganta)...con ese juego de palabras quiero decir - que tú vomitivo es muy útil (...) con palabras se modifican los casos, los comportamientos..." (p.50)

Disputa que no se cerrará hasta el final de la ficción de Dolores Mondón, y parece que con una clara supremacía de los postulados literarios de Narrador Uno : "Tú decías que todo era útil, que todo servía para algo. Mira qué situación. Dime de qué ha servido, de qué esta sirviendo esta decoración en cadena, de qué sirve la vida de Dolores..." (p.86)

De cualquier modo, Sarduy intenta parodiar por igual ambos modelos de acción literaria, ya que como hemos visto el se inscribe en un concepto bien diferente de la utilidad de la escritura.

Estos dos Narradores (que no lo olvidemos han aparecido por delegación del Narrador "oficial") van a metamorfosearse en peluquero y modisto de Dolores, y más tarde en los Dabaleos (sacerdotes autóctonos) a quienes acude Dolores para descifrar un sueño premonitorio de su caída.

La primera de las metamorfosis - la conversión de los narradores en peluquero y modisto - permite a Sarduy mostrar de forma práctica la dinámica de la narración y la constitución del personaje literario que hace posible la aparición del autor como signo en la novela:

"Narrador Dos (Asustadillo): ¿Cómo borrarnos?
¿No aparecer?

Narrador Uno (Adorador) : Apareceremos, sí, pero como servidores anónimos : peluqueros, modistos, gente que no suma al ser." (pag.70)

En la misma perspectiva dialogista de toda la novela, en la ficción de D. Rondón hay un momento especialmente interesante, en que las Parcas, Aux-Socorro y Clemencia, intentan trumpir en la narración en contra de la voluntad del narrador uno :

"Narrador Uno (protestando) : ¡Ah, no, con sí que no! A esos tres locos no los apoyo, a esos engendros. (...)

Auxilio (dirigiendo una protesta del trío, muy -

líder de masas, muy seguro) : ¡Pugnamos por salir!"
(pag. 59-60)

Estos juegos de formas narrativas, estos desdoblamientos, etc, además de ^{responsum} prácticamente la impostura realista, al tiempo que muestran la disolución del yo en la escritura, existen únicamente en función de -- placer. Producen un vaciamiento del relato naturalista y del Yo impostado, que no casualmente Julia Kristeva ha sabido relacionar con la momentánea pérdida de identidad que se produce en el placer sexual. (52)

4.5.2. Otras variantes narrativas.

Hasta ahora hemos analizado, de qué modo se estructura (y estructura) la función del narrador en la novela, y las consecuencias generales que esto va a tener en la narración. Pero, muy poco se ha dicho -- aquí de la forma concreta de contar que se lleva a cabo en la novela.

Los tres relatos de la novela presentan un común desinterés por la concatenación lógica y causal de las acciones, desarrollándose de este modo un tipo de narración desasida, sin disposiciones, ni organizaciones propias del naturalismo.

Aun más, los relatos cuando tienen oportunidad, de impugnar o invertir explícitamente la lógica causal de la narración decimonónica, no la pierden.

De entre todos estos aspectos narrativos, destacamos, sobre los demás, la estructura narrativa que adopta la ficción en Dolores Rondón. La narración de esta ficción está resumida en la décima-epitafio de Dolores. La narración, además, respeta el orden de los versos, que no coincide con el cronológico, y -- cuenta la historia de Dolores en diez momentos, correspondiente cada uno de ellos a un verso.

Así la ficción irá parafraseando narrativamente, verso por verso, el poema "Aquí Dolores Rondón" (pags. 50-61): "Finalizó su carrera" (pp.62-69); "Ven, mortal y considera" (pp.64-70); etc.

En este orden, "que es, después de todo, el verdadero" (p.50), la narración comienza por el final, por la caída de la Rondón, que aquí es el principio. Todo en este relato está ya preestablecido por el poema, al cual hay que respetar en todo momento narrativo. Cuando en ocasiones, los narradores se equivocan, o simplemente pretenden introducir variantes, la voz de los Parques los advierte de la dependencia al poema. Así Auxilio advierte a N.2 Y "... si solo el bicho concejal, lo que por supuesto ocurrirá, para que el poema se vaya cumpliendo paso a paso (cosa que ya cu-

mienza a aburrirnos) y sin tropiezos (por lo cual le suplico termine este verso ahora mismo)". (p.60)

Los narradores, por tanto, escriben una historia que ya está escrita en el interior de la ficción. Es un recurso análogo al introducido por Cervantes en su Quijote, cuando el narrador encuentra en Toledo unos papeles escritos en árabe que contienen de forma resumida la obra que el mismo está escribiendo.

Sarduy, con esta manera de contar, en la que está ausente cualquier verismo, nos muestra que la narración es algo tan artificioso que su referente es nada menos que otro texto literario distanciado de la realidad. Hay, pues en este relato una clara intención de invertir y parodiar los relatos naturalistas, impuestos por el falso principio^{de} verismo y causalidad.

Ocasionalmente, las otras dos ficciones, pueden aparecer esta misma intención impugnadora de la narración realista:

1. Subversión de la (más elemental) lógica narrativa:

Auxilio y Socorro, en la ficción de La Entrada de Crinto, mientras buscan a Mortal van a encontrar la muerte en una emboscada de bandoleros. Casi a renglón seguidos, reaparecen en el relato sin respetar la lógica más esencial (de acuerdo). (pág. 92).

2. Alteración del orden cronológico y causal de los hechos :

Acontecida la muerte de Cenizas de Rosa, el narrador-a posteriori- pasa a darnos explicación de los hechos que la precedieron (pp.53-54)

3. La narración anticipa, de manera premonitrice, los acontecimientos, que vendrán después, en la incorporación de un tapiz que plásticamente los recoge (pp. 97-101)

4. De entre las distintas versiones, que el narrador conoce, de las andanzas de Aux-Soc en Cuba, elige una: "Seguiremos la versión que va desde los días de gloria coral, a la catedral santiaguera, hasta la desaparición de los organistas en La Habana, víctimas de una nevada". (p.110)

Aparte de recoger algunos de los aspectos ya señalados con anterioridad, esta cita ejemplifica, con claridad, la crítica, la dogmática concepción de los hechos implícita a todo realismo y la proposición de narración alógica sin pretensiones de verismos o dogmas incontables.

4.5.3. La descripción.

En las descripciones de la novela -abundantes en la ficción "Junto al Río de Cenizas de Rosa" (inexisten-

tes en "Dolores Rondón"; importantes en la última ficción- observamos idéntica superposición de elementos heterogéneos que ya hemos analizado en otros niveles de éste. No hay aquí, a diferencia de la novela precedente, ninguna pretensión de crear un espacio realista sino de construir unos decorados más bien teatrales en los cuales los objetos y las referencias se superponen como en un "collage".

Por otra parte, la metamorfosis y el cambio afectan también a los propios decorados, de tal modo que a un paisaje chino se le va superponiendo ostensiblemente otro cubano. Así la descripción de la ficción - del elemento chino es propiamente una pintura china, situada en un contexto cubano: "Ni la luna, ni la perdiz, ni los helechos que blanquean, ni los cuatro animales, ni el vino del viento, ni el agua del Almendarese nada faltó al encuentro.

Allí, entre los juncos de las cañas rayadas de violeta, romiendo los canutos, siguiendo la dobladura de las hojas como cuchillos, baba plateada, la culebra anadia cascabeles a los del río". (pag.25)

Esta mezcla o superposición de elementos chinos y cubanos se organiza en una correspondencia total, en una síntesis: "El Bosque de La Habana es el del Palacio de Verano, y las aguas del Almendarese son las del Yang-tzú" (pag.27).

Por el contrario, en "la Entrada de Cristo en La Habana", el paisaje cubano se va contaminando, casi hasta la descomposición en clara relación con la del cuerpo de Mortal, por la incorporación de elementos totalmente atípicos a éste: así la isla de Cuba se va llenando de fábricas de Kibach, en La Habana funciona el metro, para terminar con un elemento que es la absoluta subversión del paisaje cubano: la nevada. (pp. 145-147). La nevada sobre La Habana, en su hipérbolica exageración y la total imposibilidad de aceptarla como verosímil, tiene la finalidad de poner de relieve la carencia de identidad de lo cubano. La cubanidad en su indeterminación, admite sobre sí hasta el más imposible de los elementos meteorológicos de un paisaje tropical.

La nevada sobre La Habana, que cierra la novela, muestra plásticamente que la cubanidad, en su falta de síntesis, es capaz de asimilar cualquier elemento exterior, cualquier máscara.

4.6. Lenguaje de la novela.

En la primera novela de Sarduy, veíamos como la pintura se constituía en intermediario esencial en el proceso de creación, en la escritura. Aquí, por el contrario, es el propio lenguaje no el que sirve de intermediario, ni el que finge sustituir la realidad, sino el que se constituye en el único objetivo de la escritura.(53). El autor, sin la dependencia que exige al realismo reflejar o recrear la realidad, a través del lenguaje, usa de éste como forma de conocimiento del mundo. O más precisamente, conocedor de que es realmente el lenguaje; el que constituye el mundo, y nuestra forma de verlo, indaga en el lenguaje; investiga en éste los distintos sustratos y texturas que componen el mundo.

El "mundo" para Sarduy, en esta novela, no es otro que el cubano, la cubanidad. Su búsqueda e investigación del lenguaje es en realidad una indagación de "lo cubano".(54) En el lenguaje cubano, como en los otros hechos culturales, se han ido superponiendo las culturas y hablas que han habitado la isla.

De esta manera, la misma utilización que hacía de los diversos elementos culturales cubanos realiza en el plano lingüístico. En el análisis precedente, se ha visto como Sarduy maneja todos los elementos cultu-

rales posibles, especialmente los textos literarios, para sobre ellos o con ellos componer un texto nuevo que muy poco tiene que ver con los originales. Es decir, ya por la parodia, la mixtificación, el injerto chocante, la inversión, etc., estos textos modifican el sentido del anterior, instaurando, no un sentido nuevo, sino más bien una red de posibles sentidos, que surgen del dialoguismo entre los dos textos.

Este procedimiento implica ya, como se habrá observado, en sí mismo, una investigación e inquisición del lenguaje literario. Pues bien, idéntico procedimiento y trabajo realice Sarduy en relación a la lengua cubana a la que someterá a una labor de vaciamiento, selección y superposición. De esta forma, se próce de a una desmitificación de la lengua cubana, de su impostura dramática, de su false teatralidad; a su adulteración con la mezcla de elementos extraños; etc. Tampoco el lenguaje, como antes la cultura en todos sus aspectos escapa a la mirada burlona, al "choteo" cubano de Sarduy.

SINCRETISMO LINGÜÍSTICO DEL TEXTO DE SARDUY

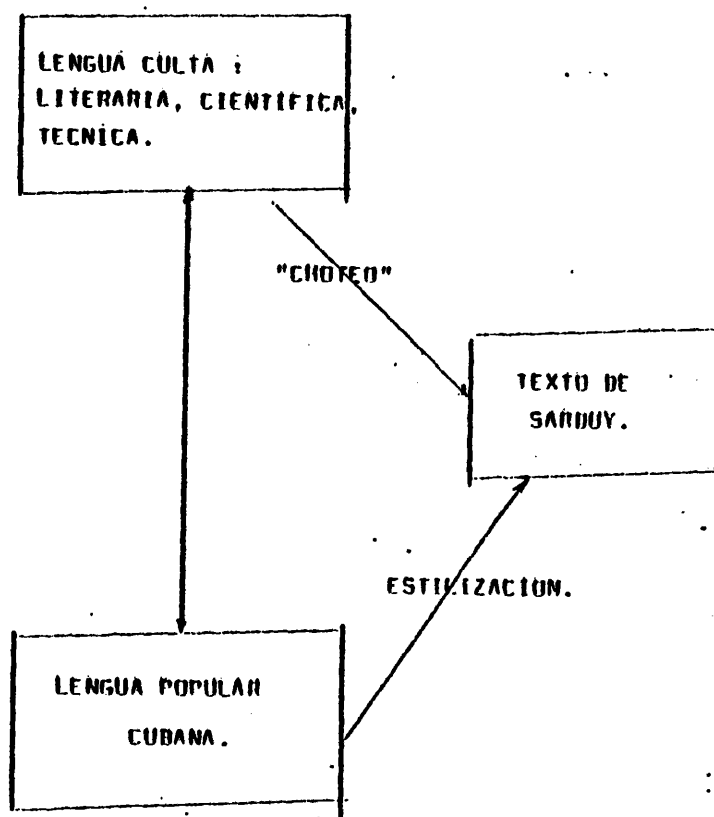


DIAGRAMA - 4.

4.6.1. Tratamiento entirrealista de la lengua cubana : Superposición de elementos lingüísticos diversos.

La novela no pretende reconstruir, mostrar o imitar la lengua cubana, sino que aspira a realizar una aportación más en ese proceso de síntesis, que a juicio de Sarduy, está aún lejos de haberse cerrado (55)

Esta no es, pues, una novela sobre la lengua cubana, ni está escrita "en cubano" (55). De donde ... trata, no de realizar la síntesis de la lengua cubana, (57) sino de recoger, está simbólicamente. Así, como en los restantes estratos de la novela, Sarduy no pretendía hacer una caracterización realista y costumbrista del país: en el nivel lingüístico, antes que recoger o imitar las variantes del habla cubana, realiza una selección en profundidad, de las que él entiende que son los rasgos lingüísticos esenciales de la cubanidad.

Por esta razón, no podemos de ningún modo compartir la opinión de Concepción Alzola, quien considera el lenguaje de la novela desde una óptica naturalista: "Lo cubano de esta obra debe buscarse en el uno efectivo, espontáneo y natural que aquí se hace de "el especial lenguaje cubano" (subrayado nuestro) (50). Como hemos venido diciendo, la novela a nivel técnico, es un compendio de todos los artificios narrativos, pero a

nivel lingüístico es igualmente artificiosa, además de erudita y barroca. Las citas de Locon, Vasarely o S. Juan, p.e., no creemos que tengan nada de "espontáneo y natural".

La presencia de la lengua cubana en la novela no podemos buscarla en esa perspectiva realista y esclerotizada que existe que (la) ésta imita las hablas habituales, o dé cuenta de las características generales de la lengua modelo.

La novela se ha escrito teniendo en cuenta y estudiando las particularidades de la lengua cubana, no para repetirlas, sino para utilizarlas de una manera renovada, distinta al uso habitual. El autor ha establecido una distancia con respecto a su lengua y la ha cifrado con nuevas significaciones: la parodia, el efecto cómico y humorístico espesan en esta nueva organización; la anécdota, la particularidad regional deja paso a la esencia de la lengua.

Como muestra de este antirrealismo lingüístico y de la forma de recoger las peculiaridades de la lengua cubana, nos referiremos al tratamiento que hace la novela de las variantes fonéticas de la lengua cubana; de los diálogos y del castellano de los negros; tres aspectos que se prestaban bastante fácilmente a un trabajo costumbrista del lenguaje.

4.6.2. El nivel fonético en la lengua de la novela.

A nivel fonético, la lengua cubana presenta variantes consustanciales, que si bien no la hacen una lengua distinta, le confieren una especificidad propia con respecto al código fonético del castellano de la península. Prácticamente todos los filólogos y lingüistas coinciden en señalar similares variantes: Abertura manifiesta de las vocales tónicas; cerrazón de las vocales átonas finales de palabras; seseo; yeísmo; caída de la (s) final de palabras; retroceso de la articulación de la (x) hasta una aspiración (atringida); debilitamiento y caída de las consonantes finales (v), (l), (d), (s); otras modificaciones fonéticas vulgares (59).

Frente a esto, Sarduy no recoge ninguna de estas variantes directa o miméticamente en su novela. Y solamente hace referencia a alguna de éstas de forma indirecta y distanciada, a través del comentario que hace algún personaje (o el narrador) sobre la pronunciación de otras:

"Que hables fino, que digas la 'ese' al final de las palabras, como corresponde a una concejalia..."

(pq.72) le recomienda una de las Parcas (paluquería) a Dolores Mondón; que se distingue fonéticamente

te del vulgo que se como la ese final.

O el comentario del narrador, que incide en la progresiva contaminación lingüística cubana de Aux-Socorro en su período de organistas de la Catedral de Santiago: "agua-ardiente con agua de coco, que pronunciaban ya *aqñecoco*". (pag.115)

Muy pocas peculiaridades cubanas de este tipo podríamos comentar más, porque Sarduy las evita sistemáticamente. Estos dos fragmentos comentados nos parecen ilustrativos de lo que venimos diciendo. La lengua cubana se encuentra presente; no se niegan las variantes fonéticas, pero no están mimetizadas, como en los escritores costumbristas, sino que a través de esa presencia enunciativa/argumentativa, éstas quedan simbólicamente recogidas.

4.6.3. Los diálogos en la novela.

El diálogo novelístico ha sido por lo general el campo ideal para el costumbrismo y la copia de las variantes coloquiales o vulgares del lenguaje (60). En la novela de Sarduy, el carácter antirrealista del lenguaje resulta especialmente significativo en los parlamentos de los personajes.

El lenguaje de éstos no pretende ser coloquial, verista o popular, ni tampoco psicológico, sino que

tiene una entidad exclusivamente literaria. Los diálogos son complicados ejercicios barrocos, donde la erudición y el culteranismo, a través de una imagen, una metáfora o un guiño lingüístico, sirven para iluminar imaginativa o chistosamente un hecho o una referencia cultural.

Contemplados desde una perspectiva naturalista, estos personajes no se expresan como les correspondería; mezclan e incorporan lenguajes muy diversos que en buena lógica no cabría esperar. Todos, indistintamente, emplean unos mismos o registros de lenguaje, - lleno de referencias culturales, históricos, literarios y filosóficos.

Sin embargo, son, en realidad, los lenguajes los que van encarnando en los personajes, transitando por ellos. De este modo, la novela rechaza cualquier intento de clasificación lingüística de los personajes:

- Auxilio y Socorro, cuando hablan con citas de S. Juan o Quevedo, pa., no parece que estén usando ni caracterizando la lengua cubana, al menos en su superficie, si acaso en la profundidad.

- Dolores Rondón representa la oralidad o verbalidad, pero no habla como una negra. No imita, sino que simboliza la lengua de los negros.

4.6.4. La lengua de los negros en la novela.

Como sabemos por Fernando Ortiz (61), a diferencia de la esencial influencia africana en la constitución de la música cubana o en la misma "Santetería", la lengua cubana no ha integrado elementos de las lenguas que hablaban los primeros esclavos, salvo ciertos vocablos. Estos vocablos pertenecen fundamentalmente al ámbito musical y al religioso. La mayoría de éstos están absolutamente sincretizados en la lengua cubana, si bien, en algunos casos, han sufrido un cambio semántico, como ocurrió con muchos nombres de instrumentos, bailes o motivos musicales yorubas, que pasaron a significar, por lo general, "escándalo, jolgorio, alboroto" (62)

Por éste motivo, la caracterización literaria de la lengua de los negros ha tenido que insistir en las deformaciones gramaticales o fonéticas que cometían estos al hablar el castellano. Este tipo de trabajo literario ha sido realizado por Nicolás Guillén, Lydia Cabrera, y el ya citado Carpentier (63).

Sarduy, en su novela, ha evitado con rigor cualquier acercamiento a este tipo de caracterización lingüística, que incide en lo más anecdótico y costumbrista, para recoger lo que él entiende que constituye lo esencial del habla cubana de los negros: la oralidad,

la verbosidad (64).

Coincide Sarduy con F. Ortiz para quien lo más - propio, lingüísticamente hablando, del negro es su - verbosidad, su inclinación a traducir sus emociones en palabras. "El negro es ante todo un hablador", concluye F. Ortiz en su trabajo anteriormente citado (65):

Esta habla desemboca en una abundante oratoria, como ha querido significar Sarduy en el relato de "Dolores Rondón". Todos los elementos de esta ficción apuntan en ese sentido de la oralidad negra :

- Su carácter totalmente dialogado : desaparición del narrador.
- la caracterización de los personajes como voces.
- La oratoria de Mortal, como muestra del poder mágico que la palabra hablada tiene para los negros (y no solamente para éstos).
- La presencia del coro, que señala, sin remedarla, la locución expresiva del negro, que no es canto, pero tampoco simple dición : sentido - coral del habla del negro.
- Lenguaje concreto, sin conceptualizaciones, que sintetiza los augurios santos, las frases mágicas, de las que está llena las intervenciones de los tres Perros y de Dolores.
- La importancia de la voz, en este relato dedicado al elemento africano, se manifiesta por -

último en la caracterización que de ella se -
hace : "Narrador 1 (vocesilla chinona, ácida);
Narrador 2' (de voz engolada) " (p.58); o la de
Dolores: "voz entre guitarra y tambor abatale"
(p.60); es decir un sincretismo de lo hispano
y lo cubano.

4.6.5. Características cubanas de la lengua en el texto.

Como acabamos de señalar en esos tres aspectos
analizados - variantes fonéticas, diálogos, lengua de
los negros - Sarduy tenía como punto de partida, como
lenguaje de fondo, la lengua cubana, a partir de la -
cual él va a escribir y cifrar sus mensajes. Pero no
va a limitarse a repetirla sin más, sino que se sirve
de ella como referencia obligada; sobre ella, seleccio-
na los aspectos que él considera significativos; acre-
cienta y exagera los que considera centrales, esencia-
les de lo cubano; parodia los que le parecen vacíos, -
hucos; incrusta elementos extraños, (no en vano lo
cubano es por definición superposición de cuerpos ex-
tranjeros); invierte; "chotea" la lengua; etc.

Nuestro análisis pretende enumerar, sin orden de
prioridades, los elementos lingüísticos cubanos que
manipula Sarduy, en su novela para crear una lengua -

nueva cubana y al tiempo distanciada de ella, en la que se superponen y reorganizan éstos creativamente.

4.6.5.1. LEXICO CUBANO:

Concepción Alzola (66) realiza un exhaustivo catálogo de las voces cubanas recogidas en la novela, que hacen referencia, sobre todo, a realidades culturales de la isla como son la Santería, la música, las habi-das, comidas, vestimenta. Alzola concluye: "La totalidad de vocablos cubanos empleados asciende a más de 170, de los cuales más de una tercera parte proceden directamente del habla oral, esto es, no se encontraban documentados anteriormente." (67)

A este importante núcleo léxico, hay que agregar las palabras de otras procedencias (cultismos, extranjerismo, palabras españolas, que no se atienen al código cubano) del que se introducen en esta cultura cubana con una intención de contraste cómico, estético, etc.

De cualquier modo, el localismo léxico no es tan exasperante o excesivo que no permita una lectura fluida, sin necesidad del ya tópico glosario (68).

4.6.5.2. Coexistencia de dos niveles de lenguaje: popular y científico-técnico.

Sarduy se sirve de estos dos niveles de la lengua de manera indistinta. Del nivel popular, toma la rapidez de la frase, los giros y jerga cubana, la síntesis conceptual en una palabra, en un giro: "Más aspego - que la sopa de harina" (p.126); "molidos de consancio" (p.126)... se rescó la bola de billar" (p.40)

Del nivel científico-técnico, aprovecha por el contrario su precisión conceptual y terminológica, con similar intencionalidad cómica: "Que te chupe la familia leoniana". (p.12)

Estos dos niveles, injertados en el discurso novelesco, espejean dialógicamente en su diferencia y -- distancia de la norma lingüística.

4.6.5.3. Tendencia elusiva/elusiva de la lengua.

Sarduy recoge y potencia esta tendencia "natural" de la lengua cubana y la desarrolla en dos sentidos:

- a) - La metáfora y la comparación metafórica.
- b) - La perifrasis.

a) La lengua cubana presenta una cierta inclinación popular a este tipo de tropos, que los cubanos emplean amplia y fluidamente para dar más énfasis a la expresión o para dar cauce a los sentimientos (69). Sarduy los emplea ampliamente en esta novela, si bien no alcanza aun la amplitud ni el rigor que alcanzará con

Maitreya, verdadera culminación, en este sentido de la obra de Sarduy :

"La criada abre la puerta, de par en par, como si abriera las piernas, su cajita bioling, el ente por excelencia" (p.13) (Subrayado nuestro)

En esta cita, tenemos un buen ejemplo de la labor sintetizadora que realiza Sarduy en este nivel - tropológico y blusivo. Concentra aquí una comparación metafórica (como si); una metáfora (cajita bioling) y una perifrasis en la que la elusión de la palabra pone la ha conducido a un término filosófico, con claros efectos cómicos.

b) Es este, posiblemente, el aspecto lingüístico que más profundamente utiliza Sarduy con la distancia entre el término eludido y el escrito, el texto abre un vacío, un vaciamiento que es el del regodeo lingüístico, el del reconocimiento y la complicidad lectoras :

"Con el segundo cuchillo, el que se dobla, pero no se parte..."; "Mientras más se sutaliza la Amerilla, más líquida se vuelve, la espada que sabeis más ignea..." (p.27); "...con olor a yerba quemada (sí, la yerba que suponeis)"(p.28)"...un circelito que no quisiera reiterar, pero que es más fuerte que el del puerto en almibar mal digerido".(p.28); "Perdió ambas telas : la brucada y la que dejó a nuestro entender" (pp.100-101)

4.6.5.4. El Apodo.

Costumbre muy entañada en Cuba, que revela un profundo trabajo lingüístico conceptual : "El pueblo sobrenombra sistemáticamente con acierto sucarrón, todo lo que lo represente; rompe con el mote toda intención de gravedad y grandilocuencia, con el nombre hipertrofiado cuarte todo aparato, se burla de la pompa, tira la realidad al "choten "(78).

A esto cabría añadir, que la novela no solamente "sobrenombra sistemáticamente" sino hasta el paroxismo. El apodo, el nombre, es la única identidad, que en ocasiones posee el personaje, instado a una metamorfosis - sin fin, en la que el apodo anuncia las variaciones -- del personaje y del texto. En el análisis precedente, hemos seguido con detalle las evoluciones lingüísticas de los nombres de los personajes, por lo que no insistimos más.

4.6.5.5. Vocativos y exclamaciones.

El empleo afectivo/afectado del vocativo, abundante hasta la saturación en la lengua cubana, ha sido profundamente vaciado y consiguientemente parodiado en la novela por Sarduy : "Vamos, joven, no sea tñ cubano" (p.111); "(Mi hijo, por favor, hasta cuándo."(p.59).

En esta y otros casos, el abusivo empleo de estos -- apelativos es utilizado por Sarduy para parodiar un cierto paternalismo en la expresión un falso afecto o una expresividad estereotipada.

Igual derroche que de vocativos, realiza el cubano de exclamaciones : "¡Valgáenos!" (p.64); ¡Santísimo! (p.64), etc. Tal es la abundancia de estos usos lingüísticos que Sarduy ha querido recogerlos en su novela, pero invirtiéndolo en su funcionalidad, lo eleva a la categoría de nombre del personaje. Socorro, Auxilio, Clemencia. Son, pues, la encarnación de esta popular exclamación cubana de miedo. (¡Auxilio! ¡Socorro!) debidamente parodiada.

4.6.5.6. Distorsión formal de las desinencias.

Sarduy ha notado que una de las características del lenguaje cubano es el juego de "contracciones y dilataciones" (71). Los diminutivos y aumentativos, son utilizados, casi siempre, en un sentido humorístico, por Lezama Lima. Son numerosos (aunque las muestras de diminutivos que podemos encontrar en la novela, pero ningún otro como el de "Geng" (de General) significa la -- reducción, la contracción de la potencia erótica del Madalliso.

4.6.5.7. Sentencias, refranes, formulas y frases en idiomas extranjeros.

Los numerosos textos que de este tipo se introducen en la novela tienen como finalidad fundamental la de evitar o cortar cualquier pretensión o propensión del lector de tomarse en serio lo que sucede en la novela, de impedir cualquier interpretación "profunda" del discurso. Estas frases en su estereotipación o en su inentendibilidad son un elemento -siglo vecho- para la tisa :

- "¡El muerto al hoyo y el vivo al pollo! "(pag. 64) Se escucha en la falsamente trágica muerte de Dolores Mondón, rompiendo cualquier posibilidad de seriedad.

- "(lento, más no tropo)"(p.82). Cuando Dolores se presta a largar un discurso metafísico, profundo sobre la fugacidad de la vida y de los bienes mundanos, la frase italiana del argot musical, vuelve todo esto cómico, ridículo.

4.6.5.8. Construcciones barrocas :

De todas destacamos dos :

- Proliferación de significantes: Enumeración -- capótica de objetos heterogéneos: "... entre carpachos de autos oxidados (...), saltando so-

bre ruedas de bicicletas achaladas y sin rayos, sobre manubrios , cláxones musgosos, - fotos rellenas de papeles, círculos de aluminio con barras rojas."(p.15)

Esta construcción es muy empleada por Sarduy en Cobra. Allí se analizará.

- Giros gongorinos : No D, A es la fórmula que Sarduy utiliza en esta novela hasta la saturación. Herencia de Góngora?

"No general, gladiador zancudo".(p.26)

"Capitales no; birreñes de madera agujereados". (p.24).

4.7. Valoración final.

"Cuba no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición. Una novela cubana debe hacer explícitos todos los estratos, mostrar todos los planos "arqueológicos" de la superposición -podría hasta separarlos por relatos, por ejemplo, uno español, otro africano y otro chino- y lograr lo cubano con el encuentro de éstos, con su coexistencia en el volumen del libro, o, como hace Lezama con sus acumulaciones, en la unidad estructural de cada metáfora, de cada línea."
(72)

De esta manera, entre teórica y descriptiva, expresaba Sarduy lo que debía ser la novela de "lo cubano", es decir, lo que debía ser su propia novela. Este objetivo, pensamos, lo ha cubierto con creces: la novela muestra, es, lo cubano. Su aspiración pues se ha cumplido.

No se ha conformado con esto solo, sino que además ha profundizado en esa superposición que es la -- cultura cubana, en su verdadera identidad como espacio vacío, ausencia de identidad -y esa sería la suya- que es capaz de integrar, hacer suyas todas las máscaras.

Además, ha sabido ligar esta problemática a otra más general, que se interroga sobre el ser, sobre la

vida y la muerte, desde unas perspectivas distintas, que descentran la lógica occidental en su limitada visión. Sarduy se abre así, en el planteamiento de esta incógnita, esencial al hombre de todas épocas, el deseo y la realidad; el ser y el objeto, a unas perspectivas distintas, que contemplan al sujeto como un haz de caras posibles, entroncando de este modo con el pensamiento oriental de decisiva importancia en las siguientes novelas.

A todo esto hay que añadir, el tratamiento carnavalesco y paródico que Sarduy mantiene con las palabras; su relación estrecha, amorosa, hace de la escritura un goce continuado y de su novela una de las cumbres barrocas de la literatura hispanica de nuestro siglo.

NOTAS

1. México, Joaquín Mortiz, 1970 (2ª ed.) 153 pp. todas las citas de la novela van por esta edición.
2. La desterritorialización" en Juan Goytisolo. Madrid, Fundamentos, 1975 (p.175 y ss)
3. "Las estructuras de la narración", entrevista con Emir Rodríguez Monegal en Mundo Nuevo, nº 2, París, 1966. (p.16)
4. Idem. op.cit. p.10 : "La orquesta cubana, que en quizás el caso único de síntesis total de las tres culturas..."
5. MUGUENCIA MUGUENCIA, Alberto : "Los tíos son de - La Loma" en BOHEMIA, nº 21, 1975, Mayo pags. 10-13.
6. El reconocido antropólogo y musicólogo cubano, Fernando ORTIZ distingue estos cuatro elementos en la cultura cubana : "En la música de Cuba han podido confluir cuatro corrientes étnicas, que grosso modo pueden denominarse india, europea, africana y asiática, o también barroca, blanca, negra y amarilla". (La música afrocubana. Madrid, Júcar, 1975. Pág.37.
7. "La falacia del idioma indígena" en Ahtología lingüística cubana. Selección de Gladys Alonso y Angel Luis FERNANDEZ. La Habana, Ciencias Sociales, 1977.
8. La Música en Cuba. México, F.C.E., 1975, p. 27"...

ni una sola melodía, ni una sola nota, ni una danza fueron adoptadas por los habitantes de origen europeo.

9. Op. cit. : Pág.11
10. ALZOLA, Concepción : "Varbo cubanorum", en - Cinco aproximaciones a la narrativa h-americana. Madrid, Playor, 1977 (pp.27-28)
11. Op. cit. : Pags. 43-45
12. "Las estructuras de la narración" : pag.10.
13. JIMENEZ PASTRANA, Juan : Los chinos en las luchas por la liberación cubana (1847-1930). La Habana, Inst. de Historia, 1963 (pp.24-25).
14. La obra de Jiménez Pastrana, antes citado, recoge ampliamente las constantes luchas de los chinos contra la opresión.
15. "Las estructuras de la narración" : p.10.
16. Ibidem.
17. Personas, vida y máscara en el teatro cubano. Miami, 1973, Citado por : PERQUIN, Anajo M.G.: "De donde son los cantantes" en La Casa de la Ficción, Madrid, Fundamentos/Espiral, Rev.3, 1977 (p.236)
18. "Las estructuras de la narración" : pag.19
19. Ibidem.
20. "Los afrocarriños en nuestro lenguaje" en Antología Lingüística cubana. Tomo I Selección

- de Gladys ALONSO y A. Luis FERNANDEZ. La Habana, Ciencias Sociales 1977 (pag.355)
21. BUENO, Salvador : De Merlin a Carpentier. La Habana, Unión de Escritores y Artistas, 1977. (pag.178)
 22. "Las estructuras de la narración" (pag.19)
 23. La "Santería" cubana. La Habana, Universidad de L.M., 1959. (pag.15)
 24. ARROM, José Juan : Hª. de la literatura dramática cubana. New Haven, Yale University -- Press. 1944 (pag.60)
 25. Op.cit.
 26. TOCON, Edwin T. : Teatro lírico popular de Cuba. Miami, Universal, 1973.
 27. Prólogo a la traducción francesa de De donde son los cantantes : Écrit en dahomey. Paris, Du Seuil, 1967. Citado por Claude COUFFON : "Sarduy y la Realidad cubana", en Mundo Nuevo, Paris, 1968, nº 22 (p.80)
 28. FEIJOO, Samuel : Los trovadores del pueblo. Tomo I. L.Habana, Ucer, 1960 (pp.12-13) - La Décima Culta en Cuba. La Habana, V. de las Villas, 1963.
 29. FEIJOO, Samuel : *Ibidem*.
 30. "Severo Sarduy (1937...) Cronología" en Severo Sarduy, Madrid, Fundamentos. Espiral/Figu-

- ... ras, 1976 (p.10)
31. SARDUY, Severo: "La desterritorialización".
op. cit.: pp.102-103.
 32. Op. cit.: pag.24.
 33. ALZOLA : op. cit. Ibidem.
 34. Dámaso ALONSO, en La lengua poética de S. Juan de la Cruz, Madrid, Gredos Obras Completas.
Tomo II, 1973 (pp.), ha estudiado como
la poesía de S. Juan se escribe en parte sobre
la tradición poética ambrosa popular y culta.
Al mismo tiempo, los textos bíblicos de los -
que es gran deador S. Juan se sirven de un len-
guaje erótico para expresar los más profundos
sentimientos místicos.
 35. DAVAILLE, George : El erotismo. Barón, Tusquets
1979. (Sobre todo, "Mística
y sensualidad").
- La experiencia interior.
Madrid, Taurus, 1972.
 36. CARPENTIER, Alejo : Los pasos perdidos. Barón,
Bruquera, 1979 (pag.122)
 37. Barcelona, Barral Editores, 1977 (5ª ed.).
(pp.9-54)
 38. GARCIA GOMEZ, Emilio : Cinco poetas árabes, Ma-
drid, Espasa Calpe-Col.
Austral, 1979 (2ª ed.) pag.55.

39. GARCIA GOMEZ, Emilio : Poemas oróbigo-andaluces. Madrid, Espasa Calpe. Coll. Austral, 1971 (5ª ed.) (ppgs.22-23).
40. La música en Cuba. (p.23)
41. Idem. (pág. 40-41)
42. Idem. pág. 41
43. ARGELIERS, León : Música Folclórica Cubana.
La Habana, Departamento de
Música de la Biblioteca Nacional. 1964. (p.67
44. Carpentier: op. cit. p.45.
45. "El Choteo no toma en serio nada de lo que generalmente se tiene por serio". (Jorge MA-
NACH : Indagación del Choteo. La Habana, La
Verónica, 1940 (2ª ed.) p.10).
46. FOUCAULT, Michel : Raymond Roussel. N°A° Si-
glo XXI, 1973 (pág.101)
47. MARTINES, Roland : Essays critiques. Horus Selx
Darrat, 1977 (2ªed).pp.10-1'
48. Ibidem.
49. "Las estructuras de la narración", op.cit.:
pág.21:
50. A juicio de Julia Kristeva cuando esta rela-
ción se explicita en el texto nos encontramos
ante el género de la novela polifónica. (Sem-
iótica, I, pp.221-222)

51. Ibidem.
52. Semiótica, II (pag.191)
53. A propósito de esta novela, Roland Barthes ha señalado el carácter esencialmente lingüístico que tiene aquí la ficción: "Nos - llega este libro, no de Cuba (no se trata de folklore, ni siquiera castrista) sino de la lengua de Cuba, de este texto cubano --- (ciudades, palabras, bebidas, vestimentas, cuerpos, olores, etc.) que es en sí mismo inscripción de culturas y épocas diversas". "Sarduy : la faz barroca" en Severo Sarduy (op.cit:p.110).
54. "Porque esta pregunta sobre Cuba -dice Sarduy- se me ha convertido en una interrogación del lenguaje": ¿Cómo hablamos, es decir, cómo somos?." ("Las estructuras de la narración":op.cit.pag.19)
55. Idem. pag. 23.
56. CARRERA INFANTE, Gabriel : Ires tristes tigres. Buenos, Seix Barral, 1967. En el prólogo de la novela, el autor aclara que ésta está escrita en cubano, queriendo significar - que ha pretendido recoger el habla escuchada en la calle, los amaneramientos de los escritores cubanos: etc.

57. Esta pretenciosa labor no se la ha propuesto Sarduy, a juicio de quien solamente dos cubanos, si bien en forma distinta, han sido capaces de realizarla : Martí y Lezama - ("Las estructuras de la narración": op.cit. pag.23)
58. "Verbo cubanorum": opus cit.: p.13. Este dis-
sentimiento no descalifica el trabajo de C.
Aizola, al que habremos de referirnos obli-
gatoriamente más abajo.
59. MONTORI, Arturo : "La evolución popular del
idioma. Las alteraciones
fonéticas" en Antología
lingüística Cubana (Tomo I)
(pags. 325-347)
- ISBAŞESCU, Cristina : El Español en Cuba.
Bucarest, Sociedad Ruma-
na de lingüística Románica,
1960. (63-64)
- ALMENDROS, Nestor : "Estudio fonético del
español en Cuba" en Bole-
tín de la Acad.Cubana de la
Lengua. La Habana, 1950,
vol. VII, nos.1 y 2, pp...
130-176.
60. Por referirnos a dos novelas cubanas, dis-

tintas en intereses y planteamientos y distantes en el tiempo, citaremos Eché-Yorubá de Alejo Carpentier y el ya citado Tres tristes tigres de Cabrera Infante. Ambas novelas, en su diferencia, aspiraban a recoger la lengua coloquial : De los negros en el primer caso; la cubana en el segundo.

61. "Los afronegrismos de nuestro lenguaje" en Antología Ling.Cubana.I (p.351)
62. ORTIZ, Fernando : La música afrocubana. (p. 203 y 55)
63. VALDEZ LEAL, Sergio: "Caracterización lingüística del negro en la novela Eché-Yorubá de Alejo Carpentier" en A. Lingüística Cubana, T.II. (pp.267-325)
64. "Las estructuras de la narración" op.cit: pág.19.
65. op.cit: p.210.
66. op.cit: pp.30-60
67. Idem: p.80.
68. Cabrera Infante en la novela citada, ridiculiza el abuso de este uso por parte de los escritores conformatista : Tres tristes tigres (p.237)

69. Graciela PEREZ y Gisela CARDENAS : "Notáforas en el habla popular cubana". Antología - Lingüística Cubana, tomo II (pp.329-357).
70. SARDUY, Severo : Escrito sobre un cuerpo.
O.S.A., Sudamericana, 1969.
(p.70)
71. Ibidem.
72. SARDUY, Severo : Escrito sobre un cuerpo.
(pág.69).

CAPÍTULO 5. Análisis de Cobra.

Posiblemente, Philippe SOLLERS estaría pensando en Cobra (1), novela de la que ya conocía, e incluso había traducido, algún fragmento (2)-, cuando en el curso de una conversación respondía así a una de las preguntas: "Lo que me interesa mucho, es la apertura, por ejemplo, que puede haber hacia el Oriente. Los problemas de las literaturas nacionales y locales están completamente acabados, es lo que anuncian Marx y Engels, en El Manifiesto Comunista. Lo que está en proceso de comenzarse, es una escritura que va a tratar de conectar culturas muy diferentes entre sí, de jugar en un área cultural mucho más grande". (3)

En este sentido, la tercera novela de Sarduy representa una ampliación multiforme de referencias temáticas y culturales con respecto a las anteriores.

En De donde son los cantantes, la referencia cultural era la cubana que, si bien en la variedad de elementos que acoge, constituía el único núcleo semántico en torno al cual se escribía la novela. Cobra, por el contrario, multiplica las referencias y modelos en un juego prácticamente infinito. No es solamente, como apunta Sollers, el modelo oriental -muy importante por otra parte en la novela,- sino muchos más, que en un complicado trabajo textual hacen de Cobra una experien-

cia límite de escritura creada desde la pura materialidad de la lengua.

5.1. Título y génesis de la novela

Es curioso constatar que, del mismo modo que De donde... tenía su núcleo expansivo y narrativo en el verso de una canción popular cubana, conocida y grabada-, queremos decir ubicada en un centro-, Cobra se engendra a partir de una frase escuchada casualmente, al azar, como un murmuro casi no diferenciado, en una playa francesa : "Cobra se mató en jet en el Fujiyama".(4)

Esta frase, sin emisor reconocible, constituye en cierta manera el punto de arranque housseiano de la novela. Cobra fue en realidad una conocida cantante de cabaret, de la que no hemos llegado a conocer más datos-ello no reviste especial interés para el análisis que aquí nos proponemos- que efectivamente murió en accidente de aviación en Japón. A partir de los tres referentes básicos de la frase : Cobra, muerte y lugar oriental, se escribe la novela que en un cierto nivel se construye como un viaje desde Occidente hacia el concepto de muerte (y de vida) en Oriente.

Por otro lado, el título de la novela, en su infinito juego de referencias polisémicas y polifónicas, funciona en realidad como un centro vacío, del cual -emanan y pueden emanar, en relación paragramática, una serie de combinaciones lingüísticas castellanas, como

expansiones fonéticas y semánticas del vocablo. El nombre de la novela, además de ser el de la polimórfica protagonista por la cual circulan un sin fin de papeles, ácora multitud de resonancias, de mutmullos, procedentes de los temas y voces del texto novelístico.

Así, en el título de la novela, escuchamos entre otros muchos los siguientes ecos :

1. La Cobra es la Serpiente Sagrada de la India; en el nombre, escuchamos ya la referencia oriental, que en distintas vertientes desarrolla la novela. Frente a esto, en el cristianismo, la serpiente simboliza el mal, la pérdida del Paraíso; totem sexual, es con mucho el animal, popularmente considerado, más abyecto.

2. Por lo tanto, la referencia sexual es también importante. Según se contemplo, la serpiente es a la vez fallo-vagina; como el/la protagonista es a la vez masculino y femenino.

3. Referencia a un poema anagramático de U. Paz, que se cita en varias ocasiones en la novela (pp. 118 y 229): "La Boca Habla", en el que una cobra habla y al mismo tiempo se convierte en vocablos; serpiente que se enrosca sobre sí misma; mordiéndose la cola. A este nivel, el título nos comunica la capacidad creadora y textual de la novela, en su relación mágica y fundado

ra que ciertos sonidos y afebas tienen en ciertas concepciones budistas.

Al mismo tiempo, la presencia de O.Paz a través de su lectura liberadora y no neurotizante de la India es fundamental en la segunda parte de la novela.

4. Anagrama de tres ciudades europeas: Copenhague, Bruselas, Amsterdam, elegido por un grupo de pintores como nombre de su movimiento pictórico -Cobra-, cuyos nombres más destacados aparecen explícitamente citados en la novela, "appel eschinsky cornelle jonn" (p.136). La pintura expresiva, y gestual de estos pintores está presente de manera muy importante en la novela: "La iconografía de este grupo me interesa como - equivalencia plástica de un cierto tipo de deformación, de distorsión de la linealidad verbal, de la frase figurativa." (5)

5. Como voz del verbo cobrar, también por el cobre, el relato articula, si bien muy indirectamente, la referencia económica. Cobrar en su acepción económica es recuperar algo que habíamos prestado o perdido. Aquí, pensamos, lo que la novela recupera no es - ningún bien de tipo productivo, sino más bien el derecho a su reverso: al derroche y al despilfarro materialista del lenguaje, en función únicamente de placer. Recuperación revolucionaria del juego gozoso con el - lenguaje y con el cuerpo.

6. Resonancia de una constelación de vocas castellanas: Como decíamos más arriba, en el título escuchamos el eco de numerosos vocablos, con los cuales de muy distinta forma se relaciona la novela: *barto-co*, *obra*, *Córdoba*, *Góngora*, *boca*, *habla*, etc. Vocablos castellanos a los que habría que añadir una resonancia oriental más, especialmente importante en la segunda parte de la novela; *Cobra* será el nombre que en el ritual iniciático recibe el quinto miembro de una banda de "black-jackets" europeos: en ella escuchamos las resonancias de los sonidos *BR* de *Brahmán* y la *A*, sonido que en el budismo sintetiza toda la sabiduría.

Estas referencias que, junto a otras más, de algún modo sintetiza el título, se mezclan en el interior del texto.

5.2. La ficción : Cobra I, Cobra II.

Sobre dos núcleos, bien diferenciados y, al tiempo, estrechamente vinculados, se construye la novela "Cobra I" y "Cobra II". Las dos ficciones son aquí mera excusa para que el texto funcione sobre una cierta base de continuidad temática. Pero, no pretenden establecer una ficción acabada sino más bien, como es normal en las novelas del autor, un relato abierto cuya razón de ser es negarse y borrarse a sí mismo. Por esta relatividad absoluta, es muy difícil-hasta cierto punto contradictorio- restituir ahora un orden que la novela no conoce.

A un nivel general, la ficción de la novela nos da cuenta de la historia y metamorfosis de un cuerpo: Un cuerpo que se iniciase por los pies (p.11) y terminara por palabras salidas de su boca (p.263); entre -- ambos una mutación profunda en la concepción y la recuperación de la materialidad corporal, oscilante entre la neurotización occidental del cuerpo y la integración de éste en Oriente.

Es, por lo tanto, la novela, a este nivel, la -- aventura de un cuerpo, de nuestro cuerpo. Como tal, la novela no reconoce un lugar de acción preciso si no es la del propio cuerpo y su correlato en la escritura : el texto.

A diferencia de la novela anterior, que aunque de manera simbólica, establecía un lugar de referencia -Cuba-; en Cobra, todo sucede en el texto. La novela crea aquí una espacialidad, absolutamente inverosímil, multiforme y descentrada, que en todo momento se dobla a las necesidades textuales. Una vez, la novela convoca una espacialidad cómica, expansiva; otras veces, es el espacio espiritual de la India y su superficie decorativa; otras, el espacio codificado, jerarquizado del burdel y de la escena. Así de este modo, en una alucinación continuada, la lectura de la novela implica la superación y la renuncia de un lugar verosímil, centrado, en el cual nos situamos al leer una novela realista. (6)

Cobra I, dentro de esos márgenes textuales y de ficción que se otorga a sí misma, narra las aventuras de Cobra un "travesti" que actúa como actriz satelar - en la "Reina" del grupo - en el "Teatro Lírico de Húngaros", traducción al español del "Danzakú", o teatro - ritual religioso japonés cuyos personajes son en realidad marionetas gigantes.

Este espacio de burlesco, -recuerdo del Shangay habanero-, ahora cosmopolita, que es a las veces también burdel, está regentado por la autoritaria y celestinesca personalidad de la Señora, quien impone a Cobra y a todos sus compañeros una disciplina corporal

311



14. Sarduy : Apertura a otras culturas.

muy severa.

Completa el mundo del teatro: la jerarquizada organización de la escena y la consiguiente competencia e intriga de la Cadillac -doble metamorfozado de Cobra- por desbancar a ésta de su primer lugar teatral.

Aparece en esta parte de la novela un personaje, mera excusa textual que con sus incesantes metamorfosis y sus variaciones de acción sumerge en un caos el relato haciéndolo peligrar. Este personaje metamórfico, correlato de lo que sucede en el texto, sufre de "horror vacui" y practica con rigurosa entrega el "Mimikry-dress-art" en los cuerpos de las actrices del teatro, a las que cubre con su proliferante arte: "el indio costumista".

A este nivel, Cobra, la actriz y "reina" del teatro, es pura representación y disfráz superficial. Posee la pasión de la transformación corporal, y para esto, alterna incesantemente sus máscaras mas/femeninas. Su deseo por ser aún más perfecta la llevará al abuso de las prácticas reductoras para achicar sus pies y a la "locura" de la operación final en Casablanca: "el pecado más grande que le es dado hacer el hombre", comenta irónicamente un personaje de la novela.

La abusiva toma de yerbajos, ponzoñas y hongos fermentados para reducir los notables pies de Cobra va a desencadenar un movimiento de metamorfosis y mu-

taciones en la novela. En primer lugar, como consecuencias de estas ingestiones desmesuradas. Cobra se convierte en una enana (blanca), La Pupée, que, en una reducción creciente, se convertirá finalmente en Pup. Lo que es lo mismo en la raíz cuadrada de Cobra : " $\text{Pup} = \sqrt{\text{Cobra}}$; $\text{Cobra} = \text{Pup}^2$." (pag.53) Esta mutación reductora afecta a la Señora que se convierte en --
 $\sqrt{\text{de Señora}}$. De este modo, en la novela van a coexistir, no sin problemas los "originales" con sus "copias" reducidos e imperfectos.

La tiránica Señora hará desaparecer pronto a su doble, la Señorita, conservando sin embargo a Pup, el doble de Cobra, que va a desempeñar una importante función en la operación de ésta en Casablanca.

Hacia allí se dirigen los tres (Cobra, Pup y Señora) en busca del acreditado doctor KTAZOB, especialista en operaciones delicadas. Atraviesan España encontrándose en Toledo con Auxilio y Socorro. Y no casualmente, porque en esta parte de la novela abundan las referencias de De donde son los cantantes.

La narración avanza (?) elípticamente : encontramos a Cobra como cantante de tangos y mambo, en esperando, en un café tangerino de Casablanca, en donde - la Señora, acompañada de la orgiástica y enana Pup, - busca incansablemente al doctor KTAZOB. Por fin, es hallando el famoso cirujano, que no es otro que la Ca-

dillac, convertida en proceso de inversión doble, en el achulado y machista doctor. KIAZOB-Cadillac realiza la operación de tal manera que todo el dolor de esta será transferido a Pop según una técnica empleada por los mártires sufíes.

La conversión de Cobra, en auténticamente divina se va a revelar como una profunda frustración. El paso a la "otra banda" pone fin al simultaneo de los -- sexos, a la pasión del cambio: "-Es él".(pag.130).

Cobra II. está escrita sobre numerosas referencias orientales que se mezclan sin ningún orden preestablecido, ni jerarquizado con elementos europeos. En esta segunda parte, Cobra será el quinto miembro de una banda de "black-jackets", mezcla de "hippies" y "punkies", cuyos componentes han adoptado nombres-fetiche: FUNDRA, ESCORPION, TOTEM y TIGRE.

Esta banda, en la que será iniciado Cobra, practica una religión orientalizada, en la que se mezclan las drogas, el erotismo, el pensamiento oriental, el budismo, en especial su versión tantra en un marco -- que bien podría ser París, Amsterdam, La India o un decorado de pintura china.

En esta parte, la narración ha desaparecido prácticamente, no hay acción, ni dependencia temporal, ni

un hilo conductor. El relato se organiza en secuencias yuxtapuestas, sin dependencias causales ni lógicas, en una atmósfera de magia o alucinación, donde los hechos suceden a un nivel mental, o mejor, textual.

Cobra II se organiza, según esta forma, en cinco secuencias: "La Iniciación", "Eat flowers", "Para los pájaros", "Blanco" y "Diario Indio".

En un decorado de "drugstore", abundancia de espejos, flores de plexiglás, cámaras de cine que proyectan imágenes dobles, fotografías repetidas, simétricas, robando una bufanda negra, el que será bautizado ritualmente como Cobra (p.141), acude a una cita con los miembros de la banda: el comienzo de la iniciación: "- Has hecho bien en venir. Hoy es el día: Porque para llegar al mando tendrás que pasar por la sumisión, para obtener el poder tendrás que perderlo, humillarte primero hasta donde queramos para gobernar; hasta el hqsc".(pag.130).

La ceremonia iniciativa se va a desarrollar en un parque, hasta allí en un viaje motociclístico alucinante, perseguidos por la policía se dirigen los cinco. Aquí, ninguna convención de lo verosímil respetada, el lenguaje -a través de Tigre, que detenta los poderes mágicos de la palabra- crea una realidad oficial:

"Doblamos en cada esquina,
 dinamitamos los puentes a nuestro paso,
 invertimos las flechas del tránsito,
 regamos alcayatas y fósforo vivo,
 ponemos en rojo los semáforos.
 Tres veces pintamos el mar embravecido
 . Con el tríptico, cerramos la calle". (p.145)

Las alternativas de la persecución, sin dependan-
 cias de representar realidad alguna, se suceden. Al -
 final, con una proliferación exuberante de plantas,
 figue -que posee el arte de convocar la aparición de
 seres extraños- detiene y atrapa con la floresta a la
 "mundana".

En el parque, la iniciación se cumple. En un ce-
 remonial estereotipado, cuya gestualidad hierática re-
 vela su impostura, con música de los Beatles y de Ró-
 vi Shankar al fondo, el rito del bautismo se realiza:
 "ketchup" en lugar de sangre; "yogourth" por semen; un
 "flash" fotográfico sustituye la iluminación: "Has pa-
 sado por la admisión, has perdido el poder". (p.153)

El regreso del parque, posiblemente parístico, va
 a terminar en un monasterio budista, en una superposi-
 ción de paisajes pictóricos orientales.

En "Eat flowers?" (referencia irónica al hippis-
 mo de pacotilla), la figura de la meditación de Cobra
 inicia al lector: "(El pie izquierdo sobre el mudo -

derecho) (...) (El pie derecho sobre el muslo izquierdo) (...) (Cruza los brazos por detrás de la espalda) (p.163). La meditación de Cobra -especialidad mental, si así se puede hablar- articula la 1ª parte del capítulo. Por la mente de Cobra, irán sucediéndose imágenes discontinuas de orientalismo, en un ambiente de moderno apartamento europeo:

- Fiesta funeraria y erótica : "Finista pelona : bailábamos con la más fea" (p.167) amenizada por una terrorífica orquesta de instrumentos de osamenta humana.
- Cuatro poemas mortuorios dedicados a Escorpión, Tundra, Totem y Tigré (pp.168-173) : la muerte vivida en la vida.

Sin transición alguna, la 2ª parte de capítulo - se centra en el encuentro con el Gurú instructor. Poseído de una gestualidad ritual, hablando con principios taoístas : "De cierto os digo que cualquier cosa es verdad, que un verdadero dios en nada podría distinguirse de un loco o de un farseante (pag.179); largando sentencias orientales sorprendentes : "El género humano me importa poco (...) La santidad es la más aburrido" (p.178); proclamando seguro : "La barbarie se llama occidente" (p.179), la fulgurante aparición del Gurú imprime un tono de pensamiento oriental al relato.

"Para los pájaros" se abre con un fragmento del Libro tibetano de los muertos o Bardo Thödol, "En primera parte del Libro primero, "El Bardo en el momento de la muerte" (7):

"Hijo noble, Cobra,

ha llegado el momento de buscar el camino.

Tu aliento va a cesar.

Tu instructor te ha situado frente a la luz
más clara

la que en el intermedio has de reconocerte
cielo vacío las cosas.

Inteligencia nítida,

vacuidad transparente

sin límites ni centro.

Conócete a ti mismo.

Lúcido.

Te presento a la prueba" (pag.185)

Con el cadáver de Cobra a cuestas, que ha robado en el depósito, Intem se encamina al lugar donde se celebrará su ceremonia funeraria. Cobra ha muerto en una refriega con la policía, como sabremos al final - del capítulo; la cronología de los hechos rota.

El instructor se encargará, según la creencia budista del "bardo", de orientar al fiel en los primeros días de su nueva vida (la muerte considerada breve paréntesis), durante los cuatro primeros días después de

la muerte: "Al cuarto día, el principio conocedor -- abandonó el cuerpo de Cobra" (p.102)

En esta secuencia, Cobra y sus compañeros son -- unos activos productores y traficantes de drogas, a cuyo labor se entregan con verdadero fanatismo. Aprovechan las reuniones de los fieles con su instructor, -Rose-; impostura europea del verdadero Oriente; para propagar activamente su mercado. Sorprendidos por la policía, los traficantes, travestidos en lamas tibetanas intentan huir. Cobra muere, por disparo.

"Blanco" acoge numerosas referencias a Octavio Paz, como más abajo analizamos. Blanco es la liberación y la vacuidad perfecta: muerte que da vida.

La descripción completa del yogin de la portada -- que ya estaba parcialmente presente en el comienzo de "Eat flowers" -- es la imagen del control y la liberación absoluta del cuerpo: su recuperación.

Totem, Tigre, Escorpión y Tundra, más dos indonesios "recien llegados que tocaban la cama con agua de jazmín" celebran un banquete tántrico: "Fornicarán entre uñas y coágulos".(...) Con exceso de condimentos/ y voluntaria brutalidad/comieron carne de hombre/de vaca/de elefante/de caballo/de perro.(...).

Coronarán el banquete las cinco ambrosías: sangre de Cobra/orina de Tigre/excremento de TUNDRA/saliva de ESCORPION/semen de TOTEM".(pag.216)

El capítulo se cierra con un poema dedicado a cada uno de la banda : el dedicado A CUONA en blanco.

En el capítulo final, "Diario Indio", que debe su nombre al hecho de haberse escrito en un monasterio budista del Nepal, el tono del relato cambia notablemente de tema : todo elemento narrativo o necesidad de ficción han desaparecido; solamente quedan breves secuencias descriptivas, que, sin orden, ni un centro privilegiado de observación, se suceden en el relato.

Hay en esta parte un acercamiento auténtico, creído a partir de la escritura al pensamiento oriental, sin que ello signifique que el texto expulse las versiones europeas, más superficiales, de la India. De este modo, al final del capítulo, reaparecen los miembros de la banda, eternos aspirantes a la subiduría oriental. El Gran Lama, al que acuden, aparece inserto en el consumismo europeo. Sus respuestas desconciertan las pretensiones europeas, que se acercan al pensamiento oriental con una finalidad predeterminada y ansiosa: "De cierto os digo, bikés de Holanda, que es la vez que os impide ser lo no-compuesto, lo no-creado, lo que no es ni permanente ni efímero". (pág.250)

El final del relato es, en el fondo, un comienzo, el inicio de una nueva concepción de la vida: "Al alba empezaremos de nuevo, hasta que en el horizonte las delidades apacibles y detentadoras del crepúsculo mung

tren sus dedillos anaranjados. Entonces contemplá-
mos en silencio la lentitud con que el sol se hunde
entre los valles nevados..." (p.262)

Y también una esperanza :

"Que a la flor de loto
el Diamante advenga." (p.263)

5.3. La intertextualidad de la novela : paradigmas, fragmentos y citas.

En el capítulo II, veíamos como a partir de las teorías de Julia KRISTEVA, Sarduy había concebido su concepto de intertextualidad, y en capítulo anterior comprobábamos cómo la practicaba en su 2ª novela. En su tercera novela, el autor complica aún más este procedimiento textual, introduciendo una nueva forma de intertextualidad.

Junto a los métodos intertextuales que ya conocemos de la novela anterior (parodia expresa del modelo introducido; injertos cómicos; citas; etc.) Cobra incorpora un procedimiento nuevo, esencialmente barroco (8) : la introducción velada, no constatable en un primer grado, de un modelo o paradigma que viene a desplazar solapadamente el modelo anterior sin parodiarlo ampliando el campo de referencias tradicionales en la escritura.

En cierta manera, Sarduy, ya había intentado algo semejante en De donde... con la introducción del paradigma místico-erótico, si bien allí se producía un juego oscilante que tendía a impugnar el uno al otro; a privilegiar uno sobre otro. No suponía por tanto este modelo, una ampliación que integrase ese modelo binario para promover uno nuevo, que lo superase.

En Cobra, por el contrario, Sarduy introduce.-- tres paradigmas fundamentales que van a cumplir un papel esencial en esa ampliación referencial y en las posibilidades de transformación incesante de la novela. Estos son !

- el discurso cosmológico actual,
- el pensamiento oriental y
- el travestismo.

Estos tres modelos diferentes tienen en común la superación del sistema de referencias duales tradicionales. El discurso cosmológico, bien en su versión del Big-Bang o en la del Steady State, posibilita el desplazamiento de una concepción del universo fija y centrada según un principio y un final.

El pensamiento oriental, en su vertiente budista, ofrece frente a la escisión de los contrarios (yo/otro; cuerpo/alma; etc.) propia de Occidente, una concepción de la vida superadora e integradora de ellos: vacuidad liberadora.

El travestismo, como modelo superador de las imposiciones sexuales "naturales" altera profundamente el binarismo masculino/femenino (este modelo se actualiza en el apartado S.S.)

DESPLAZAMIENTO DE PARADIGMAS PREDOMINANTES.

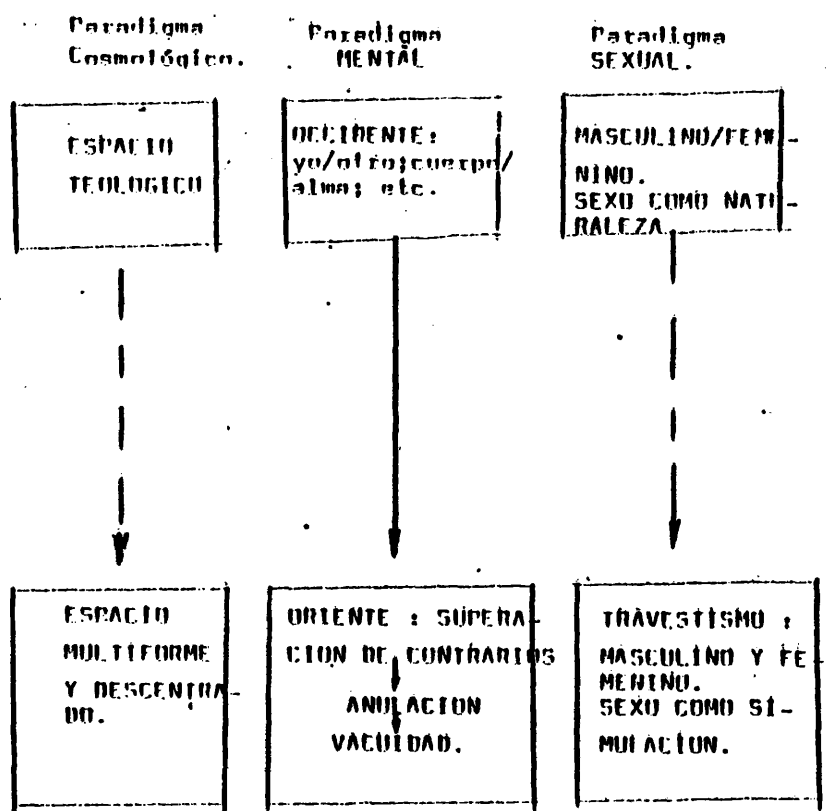


DIAGRAMA - 5.

Estos tres paradigmas que se introducen, como --
decíamos, de manera indirecta, no solamente despla--
zan los modelos anteriores, sino que permiten que el
texto novelístico se construya en un cambio continuo
do.

A este nivel, la aventura de la transformación
corporal de Cobra, encuentra su correlación en la --
aventura textual de la escritura. La ficción de los
cambios de Cobra funcionan como metáfora de lo que --
sucede en el texto. A través de estas mutaciones de
Cobra, el texto escenifica su metamorfosis: revela
los materiales incorporados; sus imposturas; en de--
finitiva, la novela nos muestra el proceso productivo
de su propio cuerpo, el texto.

Texto, que quiere liberarse de las servidumbres
externas, de los textos literarios anteriores, de las
falsas dependencias narrativas, de la verosimilitud.
Esta operación de liberación de la escritura-- parale--
la a la que Cobra realiza con su propio cuerpo--condu--
ce a una triple finalidad :

- crítica paródica de la cultura, y de la lite--
ratura: la novela, mediante citación y el injerto de
textos extraños y el desmantelamiento de la falacia
narrativa o cultural, se libera cómicamente de estas
imposiciones.

- Construcción y labor de cifraje con todos esos

materiales de una escritura textual, renovadora e investigadora de nuevas correlaciones y correspondencias poéticas.

- en tercer lugar, la ampliación del campo de referencias y de posibilidades combinatorias, a través de la introducción de los tres paradigmas citados.

5.3.1. El paradigma cosmológico en la novela.

En una entrevista reciente, Sarduy apuntaba una posibilidad, que de hecho él ya había tratado de incorporar en Cobra: la introducción del modelo cosmológico en el arte, en la escritura, en la ciencia, podía suponer la inversión y superación del modelo binario lingüístico, que de algún modo desde Saussure se propagó a todos los ámbitos del saber, con los consiguientes efectos renovadores (9).

En esta perspectiva de subversión y renovación, ya estudiada por Sarduy en su ensayo Barroco (10) (y practicada en su libro de poemas Dig Bang), hay que insertar la introducción del modelo cosmológico dentro de la novela.

De las dos teorías cosmológicas actuales, Dig Bang y Steady State, es la primera la que de modo más evidente aparece en la 1ª parte de la novela, concretamente en sus dos primeros capítulos: "teatro lírico

de muñecas y "Enana Blanca", cuyas dos partes aparecen presentados por dos citas en relación con la teoría - del Big Bang. (pp.41 y 59)

La teoría del Steady State, traducida normalmente como "estado estacionario", si bien de forma más distahciada y disimulada se articula en la 2ª parte de la novela, especialmente en su capítulo final, "Diario In dió".

La teoría del "Big Bang" o "teoría del Universo en explosión"(12), en términos vulgares, considera - que el Universo se originó a partir de la explosión, de magnitud para nosotros inimaginables, del llamado "huevo cósmico" o "átomo primitivo" (Lemaître), cuya densidad y materia sería indefinida.

La explosión tuvo lugar hace veinte billones de años luz, si bien en este punto no existe un acuerdo pleno entre los distintos especialistas. Como resultado de la explosión inicial, el Universo se encuentra en continua expansión y los cuerpos esterales -constelaciones, galaxias, estrellas- se alejan unos de otros a unas velocidades variables : "algunos de nuestra galaxia, a seiscientos kms. por segundo, otros, quizá - fuera de ella a 230 mil : son los "quasars" descubiertos hace diez años por Morten Smidt."(13) La distinta velocidad de los cuerpos depende fundamentalmente de la posición en el "huevo" inicial y de su roce o cho-

que con otros cuerpos.

Esta teoría se construye en realidad en torno a un vacío, a una ausencia, a la falta del centro, que sin duda debió existir y del cual tenemos conocimiento por la creciente distancia que separa a los astros y la pérdida de materia atómica y densidad de éstos. Esta pérdida progresiva de energía atómica hace sospechar que el Universo tiende a cero, pero esto tampoco está absolutamente aceptado.

Lo que sí podemos observar hoy, es que muchas estrellas, restos incandescentes del primitivo núcleo atómico, están sometidos a un desgaste continuado que ha dado lugar a los distintos tipos de estrellas que hoy conocemos. De todos ellos, nos interesan sobre todo los gigantes rojas y las enanas blancas, por el papel que van a jugar en los capítulos iniciales de la novela.

De esta teoría, a Sarduy le interesan sobre todo el modelo de universo sin centro, o cuyo centro es un vacío y el ejemplo de realidad en expansión y en continua transformación. Este paradigma, que niega el principio cosmológico de concepción teológica según el cual el Universo se ha constituido en torno a un centro fijo y se encamina hacia un final previsible, de carácter religioso, le permite a Sarduy crear un ámbito narrativo bien distinto, en el que la narración

avanza, crece sin centro fijo sin finalidad preconcebida. Relato en el que cada elemento se puede leer como una huella, eco o rumor de un principio (original) que hoy desconocemos. No se limita Sarduy a inscribir, Cobra I dentro de ese marco cosmológico general, sino que desciende a detallar aún más esta dependencia de su novela, para lo cual ésta utiliza aspectos, de la teoría del Big Bang para construir la ficción narrativa en los dos 1º capítulos : "Teatro lírico de muñecas" y "Enana Blanca".

Estos dos capítulos, si bien no de forma total, reproducen determinados aspectos de la teoría del Big Bang en un empleo metafórico de estas referencias. Así el comienzo del relato sirve para ejemplificar narrativamente la ausencia de centro de esta teoría : el fragmento inicial que abre la novela ha omitido su objeto central, los pies de cobra, que por otra parte se encuentra en un crecimiento (y expansión continuada). Aquí, los pies de Cobra -el centro ausente- lo reconstituimos por la lectura radial de términos que sin nombrarlos los sugieren al igual que la determinación del centro original del Universo, se obtiene en el Big Bang mediante la lectura del vacío, separación y velocidad con la que se alejan los astros. (pag.11)

En el capítulo, "Enana Blanca", cuyo título es - como ya se ha dicho el nombre de tipo de estrellas, -

las "estrellas" del teatro se van a comportar como verdaderos astros.

La desmesura del tamaño de Cobra, marioneta gigante, actriz monumental del BUNRAKU, y su doble minituarizado, surgido de las prácticas reductoras de Cobra, por el abuso del "jugo que atbica" (droga), Cobrita o Pop, se comportan como una verdadera pareja de estrellas, de una "gigante roja" y de una "enana blanca".

Dentro de los sistemas estelares, que concibe el Big Bang, es bastante frecuente la presencia de parejas de estrellas, una gigante roja y una enana blanca. Los llamados "gigantes rojos" son estrellas muy lejanas de nuestro sistema; qué, con una temperatura superficial fría y con un color rojo, desprendían sorprendentemente una luminosidad brillante. Esta apariencia luminosa, según especuló HERISPRUNG en 1905, solamente sería posible por el enorme tamaño de éstas, (14) que desde lejos la hacía brillar como una estrella con alta energía atómica.

Por su lado, las "enanas blancas" son, como su nombre indica, estrellas de pequeño tamaño, y de luz perfectamente blanca. Sus dimensiones reducidas hacen casi imposible la visión de éstas, a pesar de tener temperaturas muy superiores a las del Sol; su luz, -- cuando nos llega es muy tenue.

No terminan aquí las particularidades de estas estrellas. Los efectos gravitatorios observados entre la pareja establece que las "enanas blancas" poseen - una densidad inimaginable para nosotros: un centímetro cúbico de material de estas pesaría en la tierra doscientos Kgs. por término medio (15). Los estudios - realizados sobre la densidad de estas estrellas nos indican que se tratan de estrellas cuya materia nuclear ha degenerado hasta extremos tales que preludian el estadio final de éstas (16). El diferente proceso de desgaste atómico entre las enanas blancas y gigantes rojas ha hecho pensar que los 1^{os} han sufrido posteriormente explosiones, repetición reducida de la inicial, - que ha dado lugar, en sucesivas pérdidas, a nuevas estrellas. (17)

Todas estas referencias astronómicas las manejará Sarduy para escribir su narración, donde Cobra, se comporta como una "gigante roja" "gigante oxigenada", "La Ollastada" la llamará Pup a Cobra. (p. 53) y su doble minituarizado e imperfecto, Pup, como una "enana blanca": "Había quedado blanco, calcáreo, de tiza espiada, era diminuta y lunar, soltaba polvo, estaba helada, era gibosa y compacta". (p. 45); "...aquel engendro de piedra pómez(...) cuartada y basáltica, como si tuviera hielo enterrado, la muy condenada". (p. 51)

El propio nombre del doble de Cobra y su progeni-

va reducción desinencial en el ámbito del paradigma astronómico: "La Poupée o la Pupa y a la ténue explication de Pup." (p.52) Cuyo nombre procede de la pareja reducida de Sirio A. Llamada Sirio B o Pup: "Una enana c6lebre es Pup, el compa6eto de Sirio?"(18)

Por otra parte, la rapidez con la que se agota la materia nuclear en las "enanas blancas" ha hecho pensar en un trasvase de energfa de los peque6os a los grandes, de tal modo que cualquier p6rdida en la "gigante roja" era restituida con energfa de la "enanas", con la finalidad de mantener la relaci6n gravitatoria entre ambas. De tal modo, la funci6n de Pup en la novela va a ser la de soportar en su cuerpo todos los dolores que sufre Cobra.

Al final, Pup se va inflando, se derrite: la enana blanca est6 en la 6ltima fase de su decadencia: "Al amanecer, todavfa estaba viva, aunque -la Belleza es ef6mera- ya se iba contrayendo".(p.61)

De este modo, el modelo cosmol6gico del Big Bang al invertir el modelo cosmol6gico tradicional-religioso, permite, adem6s de una ampliaci6n referencial, anecd6tica y tem6tica, la expansi6n de materia significada y significativa de la novela, sin centro narrativo privilegiado, hacia el infinito, hacia un vacfo creciente: obra que en su crecimiento prolifera hacia el cero, hacia su silencio.

Junto a la teoría del Big Bang, impugnada o complementándose, la teoría del Steady State o "estado estacionario". Según ésta, el Universo es estable o inmutable; su estado es continuo, como continuo es la creación de la materia (hidrógeno) a partir de la nada, y su consumo y renovación. El Universo se encuentra en equilibrio perfecto; la materia se destruye y se renueva paralelamente. Universo sin principio ni fin, ilimitado en el pasado y en el futuro.

Si bien esta teoría podría en cuestión la expansión observable en la actualidad en el planeta, el Steady State, a juicio de Sarduy, serviría para criticar no tanto los datos concretos como la base teológica del Big Bang, cuyo sustrato humanista no desaparece con la impugnación de la concepción religiosa del Universo: "Quizás no sea un azar que la formulación del Big Bang se debe(...) a un dignatario de la Compañía de Jesús: el abate belga Lemaitre; quizás su fundamento teológico esté presente en todo su enunciado..."(19)

Por ello, el interés del paradigma del Steady State reside en la posibilidad de concebir una obra sin fin, ni finalidad, destruyéndose y construyéndose incesantemente: producción continua de escritura, cuyo sentido sería el estar ahí sin más justificación.

Una obra cuya ausencia de tiempo haría imposible

todo tipo de narración o ficción, la escritura existía únicamente en y para el presente.

Esta es, pensamos, la cobertura, el modelo en el que se mueve el relato de Cobra II, especialmente su último capítulo, donde cualquier resto de narración o de construcción ficticia ha desaparecido, dando paso a una escritura fragmentada, descriptiva y puntual. Escritura sin sujeto, ni tema, ni objeto ficticio. Escritura desde nada y para nada, cuyo fundamento espiritual no estaría lejos tampoco de la vacuidad budista.

5.3.2. El paradigma del pensamiento oriental: el budismo.

La novela, según venimos reiterando, acoge en su texto una amplia relación de aspectos orientales en sus más diversas formas de pensamiento, en sus diversas religiones y ritos budistas. Al tiempo, introduce los distintos tipos de lectura que desde Europa se han realizado de lo oriental en las aproximaciones que a esa realidad tan distante de la nuestra se han hecho. Así pues, en la novela coexisten sin privilegios, ni jerarquía, las que podríamos llamar versiones europeas del budismo y de la India, con otras que tratan de acercarse al auténtico pensamiento y religiosidad bu-

distas. Mientras que los primeros -las versiones europeas- se incorporan al texto, filtrados por una rigurosa parodia (hinduismo y budismo de pacotillo y consumo), el pensamiento oriental, en diversas orientaciones, se introduce un paradigma subversivo, que en el desplazamiento, que realiza de las ya existentes, altera profundamente la concepción europea de la India y nuestra propia concepción mental. En este sentido, la novela introduce como paradigma alterador, el budismo tantra en su versión más amoral y materialista o tantra de la mano izquierda (20), que en sí mismo supone una forma de religiosidad subversiva en relación al resto de corrientes budistas.

5.3.2.1. El Budismo Tantra.

Esta corriente religiosa budista se constituye en la más importante de todas las referencias orientales que la novela recoge en la 2ª parte, Cobra II.

Sarduy se aproxima al Tantra, a través de la lectura que realiza Octavio Paz (21), porque encuentra en éste el modelo óptimo para producir el efecto de inversión buscado. El Tantra se constituye en este modo en una especie de antireligión, amoral y materialista; es decir, la completa vuelta del revés, el desplazamiento absoluto de lo que en Occidente e incluso en Oriente,

se concibe que debe ser una religión.

El budismo tantra surge del encuentro del budismo mahayana, versión bastante espiritualizada, con una serie de ritos orgiásticos y de fertilidad, profundamente enraizados con la magia, que se remontaban al segundo milenio antes de Cristo.

El principal punto de diferenciación, con relación al resto de religiones budistas, consiste en la incorporación de los aspectos corporales y sexuales -concretamente la copula- como forma de liberación y de acceso a la salduria o vacuidad total (salvación). Es posiblemente, en el hecho de incorporar el goce corporal, frente a la prohibición expresa del resto, donde se demuestra el carácter profundamente subversivo del tantrismo. Representa, por lo tanto, una de las pocas experiencias religiosas que recupera la importancia del cuerpo, hecho este que tiene relación con el resto de la novela según veremos en 5.4.

Junto a esta diferencia fundamental, el tantra, por sus orígenes mágicos concibe la práctica religiosa como una iniciación rodeada de misterio y realizada en pequeños círculos, dirigidos por un Gurú o instructor. A este respecto, recordar que la mixtificada religión que los "black-jackets" practican en la novela responde a este carácter iniciático, de ahí la importancia del bautizo o rito iniciático en que se re-

cía a Cobra con "ketchup" y "yogourth".

En relación con el aspecto mágico, el lenguaje, más concretamente los sonidos tiene una importancia capital en la fundación de divinidades y convocatoria sobrenatural de realidades. Igualmente, la pronunciación de determinados sonidos (OM, A, HUM) cumplen, junto a los mandalos (representación pictórica y geométrica de las divinidades) un papel primordial en la meditación, y en la posterior identificación con el Diamante(Buda) o liberación.

Si tuviéramos que sintetizar en tres aspectos -- los puntos más importantes del budismo tántra, que -- ven a desempeñar una función en la novela, estableceríamos los siguientes :

1. La unión mística de los contrarios : lo masculino y lo femenino; el sujeto y el objeto; lo espiritual y lo corporal se fusionan en uno sin abolirse ni anularse, sino conservándose al mismo tiempo: "La carne es efectivamente concentración mental, la vulva es un loto que es la vacuidad que es la sabiduría; el semen y la iluminación son uno y lo mismo; la cópula es(...) fusión del sujeto y el objeto, regreso al uno" (22).

2. La incorporación (recuperación en el universo de la novela) del cuerpo en el proceso de liberación e identificación con la vacuidad, según veremos más acti-

ha.

3. El aspecto simbólico del lenguaje y del cuerpo.

po, como dos realidades diferentes y complementarias. El cuerpo es lenguaje en sus gestos en la danza y simboliza, todo él un microcosmo que es preciso descodificar : según de las seis "cakras".

Basado en estos tres aspectos el modelo tántrico introducido en la novela altera respectivamente la escisión occidental de los contrarios; el exilio y marginación del cuerpo; el carácter puramente referencial, de intercambio económico que en Occidente poseen el lenguaje y el cuerpo. Todos estos aspectos tántricos de la novela irán apareciendo oportunamente en el análisis, con los otros aspectos orientales con los que se relaciona en el texto.

5.3.2.2. "Para los pájaros" : Bardo, Koen y Tantra.

El capítulo "Para los pájaros" (pp.105-210), en cuyo epígrafe se inscriben y superponen varios mensajes sin predominio de ninguno (a saber : referencia a los pájaros del capítulo, que devoraron el cadáver de Cobra; traducción de la expresión inglesa, de desagrado y asco "for-the-birds"; rhipropicio-dedicatoria también a los homosexuales que en Cuba se los conoce por ese nombre) además del modelo tántrico, aparece también

otros dos aspectos del pensamiento religioso oriental: el Bardo y el Koan.

Una cita del conocido "Bardo Thödöl" o Libro tibetano de los muertos (23) abre el capítulo. El paradigma se introduce en el momento de la muerte de Co--hra y de la fiesta funeraria que se organiza durante los cuatro días que el instructor necesita para orientar al difunto en el tránsito de la muerte a la inmortalidad, a la verdadera vida.

La referencia del Bardo introduce dos aspectos importantes en el texto. Primero, abre el texto a una referencia remota, casi primitiva, que se pierde en los tiempos pasados. Los orígenes de las doctrinas del Bardo, que en la actualidad son practicados en la doctrina budista del RUYIN-MA-PA del Tibet, se pierden en la noche de los tiempos, si bien es posible que tuvieran sus precedentes en las ceremonias funerarias del antiguo Egipto. (24)

Por otra parte, el modelo del Bardo introduce, alterando la precedente, una noción de muerte y de vida. En esta concepción, la vida es un paréntesis en la inmortalidad. Por ello, la muerte es considerado como un nuevo nacimiento esta vez a la vida inmortal, de donde el hombre fue arrencado por su nacimiento a la vida.

La inmortalidad es justamente lo contrario de la

vida, que está unida a la muerte y es inseparable de ella. El nacimiento -en este aspecto Quevedo se aproxima parcialmente al budismo- es un comienzo de la muerte, verdadera liberación de las dependencias terrenales. Desde esta óptica, la vida solamente tiene una sola virtud. Facilitarnos a través de la renuncia de las cosas que son mortales, el regreso a la inmortalidad que perdimos al nacer.

Sarduy recoge esta concepción de la vida como paréntesis: "He nacido. Un paso. Muero" (pag.231) y la muerte como inicio de la vida inmortal: todo el "Diario Indio", que acaba una vez muerto Cobra, recoge esa visión armónica y sin tensiones de la vida inmortal.

Junto a la práctica del Bardo y la concepción de la muerte como instante y regreso a la inmortalidad, el capítulo acoge el pensamiento del KOEN, que también aparecerá en "Est flowers!" (pp.179-181) y en "Diario Indio" (pp.257-259)

El KOEN representa una forma particular de pensamiento y de meditación orientales, basada en el mecanicismo de pregunta-respuesta. En opinión de CONZE no es peculiar ni exclusivo de los chinos, ni del budismo - Zen (26), sino que representa una tendencia general de la meditación budista. Especialmente, el tantra encuentra en el KOEN una forma adecuada de meditación -

por la importancia que este tiene la figura de instructor y la renuncia a cualquier tipo de reflexión metafísica, que suponga una abstracción de los problemas concretos.

En este sistema de pensamiento, las preguntas -- más superficiales, o los aparentemente cómicos, pueden disolver los problemas humanos más opresivos. Las respuestas que da el Gurú a éstos, podrían parecernos -- exasperantes o simplemente deliciosas, pero en su algicismo o absurdo, cuando no da la llamada por respuesta, tratan de movilizar la mente del discípulo, no con recetas hechas, sino con frases imprevistas e instantáneas, hacia un fondo de incompreensión absoluta, de falta de significado, de donde tendrá que surgir la sabiduría o vacuidad :

"Tigre: ¿Cuál es el camino más rápido para alcanzar la liberación?

El Gurú : No pensar en eso". (p. 180)

Este tipo de respuestas que "no dicen nada" o -- son absurdas, impiden que el acercamiento a la sabiduría se realice de forma intelectual, sino vital, el tiempo que bloquea las aproximaciones, europeas sobre todo, que buscan en el pensamiento oriental respuestas inmediatas y concluyentes para los problemas. Así de este modo hace posible que la mente actúe espontáneamente sin control consciente.

Este tipo de lenguaje, a diferencia del lenguaje del absurdo europeo que surge de la angustia y - para ella, surge de la paz o vacuidad absoluta y ayuda o se propone ayudar en su consecución.

El Koen, por tanto, introduce en la novela una dialéctica diferente a la occidental, que desplaza a ésta. La presencia de pensamientos profundos contradictorios o paradójicos revelan la posibilidad, de -- que ambos son igualmente válidos e inútiles, y manifiesta la derrota del pensamiento lógico que se mueve por premisas excluyentes.

Estas contestaciones contradictorias, paradójicas o inútiles nos ilustran otra forma de pensamiento, posiblemente la única que puede conducirnos a la consecución del absoluto, a la liberación de la mente.

Sin embargo, en el texto de Sarduy, no es todo tan claro ni sencillo, porque junto a este acercamiento riguroso al pensamiento del KOEN, se mezclan otras aproximaciones más superficiales, a la moda, que ven en el pensamiento oriental un objeto de consumo, similar a la ventimenta o a los drogas. Esta actitud, evidente - en Occidente, ha revelado cuando mucho la insatisfacción de la cultura europea consigo misma y la búsqueda de respuestas al desarrollo (social o cultural), que nada tiene que ver con prácticas y preocupaciones religiosas. Así, la novela simplemente, sin dogmatismo alguno -

versiones, si bien en algunas ocasiones, la parodia y la ridiculización del espiritualismo de pacotilla aflora en el texto:

"ESCORPION : ¿Qué tengo que hacer para tener un pecho como el de Superman?

ROSA : Aprender a respirar."(pag.207)

De cualquier modo, la introducción del paradigma del pensamiento de Koen es fundamental en el desplazamiento del lenguaje logocéntrico occidental que junto a los otros aspectos orientales, Haro y budismo tantra, sirve al autor para subvertir, en el desplazamiento que realiza, la concepción del mundo y de la vida de Occidente.

5.3.2.3. "Blanco": silencio y lenguaje.

"Blanco" (pp.211-225) es un capítulo esencial en este sentido, que venimos analizando, en la medida que incorpora numerosas referencias orientales, que en el interior del texto se cruzan.

De este modo señalamos cuatro referencias esenciales que acoge el capítulo :

1. El Poema de Octavio Paz del mismo nombre: Blanco (27).
2. El ensayo del mismo autor. Conjunciones y Disyunciones (28)

3. Los ritos tántricos que se recogen en dicho texto.

4. La imagen del yogin tántrico de la portada de la novela que también aparecía en el ensayo de Paz.

El Blanco es aquí como en el poema de O. Paz el símbolo del silencio o espacio donde se despliega la palabra: en el blanco-silencio, la palabra tiene su principio y su fin.

El blanco se articula, por otra parte, con la angustia y de superación de contrarios, donde esta color viene a simbolizar también la vacuidad o sabiduría absoluta. Es precisamente en este vacío, donde, al igual que en la palabra - recordar el poder mágico de ésta en el Tantra, germina la divinidad, que es a un tiempo silencio y lenguaje perfecto.

Intimamente ligado al nacimiento de la palabra - (y su correspondiente silencio o vacío), se encuentra el nacimiento del hombre que toma conciencia de su existencia en la palabra, en su propio nombre, fundador de su acción y símbolo de su tránsito vital hacia la liberación. En este sentido, más abajo señalaremos como los nombres-fetichismo de los compañeros de Cobre y el ayo - mismo como ya vimos en S.I., encierra la clave de sus vidas.

Esta meditación sobre la vacuidad y sobre el len-



15. Yogi de los 6 cakras : Cuerpo/lenguaje.

guaje, en el tantra, tiende a corporalizarse, a buscar su correlato material en el propio cuerpo o en su representación gráfica. Así en la novela, esta meditación, siempre, se realiza sobre la imagen del yógin - representado en la portada, que a su vez proviene del ensayo de Paz. Esta imagen representa al hombre como microcosmos, como Duda humano (30), y al tiempo da cuenta de la concepción del cuerpo como lenguaje.

En este capítulo, describe el cuerpo del yógin, - de acuerdo con los principios tántricos. En el tantra, el cuerpo tiene seis centros o nudos de energía sexual, física y nerviosa: estos centros (cakras) se comunican entre sí, desde los órganos sexuales hasta el cerebro por dos canales. El canal de la izquierda, polariza el elemento femenino; el de la derecha, el masculino. Ambos se funden en un tercer canal central que al igual que los otros atraviesa el cuerpo del sexo al cerebro. Este canal supone la fusión de elementos masculinos y femeninos y la productiva unión del semen retenido y del pensamiento. En el tantrismo, la retención de semen en la cópula es fundamental, ya que ésta además de la erotización de todo el cuerpo, permite que éste se una en el canal central a los elementos femeninos y ascienda por la espina dorsal hasta la cabeza donde establece silenciosamente en forma de flor de loto o símbolo de la vacuidad del ser.

Además, el cuerpo, según decíamos, es también lenguaje en el tantra. El canal de la izquierda ya citado, LALANA o lado femenino, contiene las vocales; el canal derecho masculino o RASANA, las consonantes.

Ambos canales al igual que el semen se unen con los elementos femeninos en el canal central o AVADHIN, produciendo el nacimiento del lenguaje :

"El centro de tu cuerpo:

seis corolas

seis nudos

seis parejas templando.

El semen retenido :

sílabas que se anudan:

los tobillos,

las rodillas,

las muñecas.

el cuello,"(p.214)

De este modo, el texto de Sarbu, al escoger el modelo tántrico, recupera el cuerpo, como la encarnación del lenguaje, y el lenguaje en su aspecto más corporal (31).

Al mismo tiempo, que, como ya apuntábamos esta concepción corporal del lenguaje y lingüística del cuerpo, le permite dos cosas : 1º) invertir el idealismo lingüístico de Occidente, que margina el aspecto materialista de éste. 2º) recuperar el cuerpo del uti-

itarismo productivo y de la marginación como lugar -
de placer.

En la orientación inversora del modelo mental eu-
ropeo, el capítulo incorpora la ceremonia culmen del
tántrica, el banquete tántrico.(32) Este se organiza co-
mo un ritual de transgresión y de violación de todas
las prohibiciones dietéticas y morales.

Se come, con exagerado primitivismo, una comida -
que mezcla sin orden todas las sustancias, las tenidas
por más excelentes y las tenidas por más infimas :

"Con exceso de condimentos
y voluntaria brutalidad
comieron carne de hombre
de vaca
de elefante
de caballo
de perro." (p.216)

El sacramento, igualmente, está compuesto por mi-
núsculas porciones de esta comida, a la que se añaden
los cinco ambrosios :

"Coronaron el banquete con los cinco ambrosios:
sangre de Cobra
orina de tigre
excremento de leopardo
saliva de Escorpión
semen de Intem."(p.216)

La cópula sexual ocupa un lugar central como ritual de superación de la muerte. Se copula públicamente, revolviéndose entre los alimentos: "Fornicaron entre uñas y coágulos" (p.216)

En resumen, todos los elementos, los más dispares y opuestos, tienen cabida en la ceremonia tántrica, todos los elementos sin exclusiones, sin orden ni jerarquías, son asimilados en una superación armónica de los contrarios.

5.3.2.4. "Diario Indio" : Vacío y liberación.

A diferencia del resto de la novela, donde el paradigma oriental funciona como elemento inversor del paradigma occidental, creando un espacio libre y distinto que hace posible una escritura realmente creadora; en el último cap. de la novela, Diario Indio, a nuestro juicio, Sarduy ha conseguido un texto que al menos estéticamente nos sugiere el tipo de liberación y conocimiento de la India. No ha intentado aquí parafrasear ningún texto oriental, ni introducir ningún modelo oriental como en los capítulos precedentes, sino evocar literariamente la armonía oriental.

El capítulo se abre con dos citas de O.Paz, el poema, ya citado, La Boca Habla, y también un fragmento del citado Conjunciones y Disyunciones, que termina

así: "(...) El cielo se precipita en el estanque. No hay abajo, ni arriba: el mundo se ha concentrado en ese rectángulo sereno. Un espacio en el que cabe todo y que no contiene sino aire y unas cuantas imágenes que se disipan." (33)

Este pequeño extracto, en su aparente insignificancia, marca el tono de todo el capítulo de la novela, introduciéndose en un espacio donde los contrarios se fusionan ("No hay abajo, ni arriba") anulándose y el tiempo se revela como un absoluto que está vacío, que no contiene nada ("...espacio en el que cabe todo y no contiene sino aire...") : SUNYATA (34). En esta perspectiva, de armonía de los contrarios y de vacuidad perfecta, trata Satōh de insertar su escritura.

La anulación de los contrarios, incluido yo y otro, sujeto y objeto, permite que aquí la escritura no esté centrada en ningún narrador, sino que surge en un ámbito de absoluta liberación, sin dependencias narrativas, ni temporales: no hay pasado, ni futuro. La escritura nace de ese instante mental espontáneo que no aspira sino a captar los pequeños casos: el revolotear de unos pájaros, el movimiento de unos elefantes, las plegarias de unos peregrinos, etc.

Escritura, por tanto, que en la ausencia de tensiones y contrarios, expresa la no-acción, la vacuidad perfecta: o lo que en lo mismo la Sabiduría y la Iden-

tificación con Buda.

En ese sentido, el final de la novela manifiesta un deseo, posiblemente imposible para nosotros occidentales, que no es otro que la transformación última, perfecta, de la que son preludio el resto de transformaciones anteriores, que jalona la novela :

"Que a la flor de loto
el Diamante advenga".(p.263)

Lo que es igual la esperanza, nunca conquistada, nunca perdida, que la perfección divina del Buda (Diamante) encalle en nuestra propia vacuidad, en nuestro no-ser (flor de loto)...

El relato se cierra, pues, con un deseo de perfección y de liberación que no es sino la transformación del deseo occidental que abre la novela (perfección del cuerpo de Cobra) enriquecido y descentrado -- con las aportaciones del paradigma oriental.

5.3.3. El paradigma pictórico.

En Cobra se vuelve a repetir, lo que constituye una constante en la escritura de Sarduy, el empleo de los modelos pictóricos como referencia literaria: En la 1ª novela, el paradigma introducido era el de la pintura gestual o "action-painting"; en ésta, que analizamos, la referencia pictórica es la pintura de un

grupo que, como decíamos en 5.1. llevaba el nombre de COBRA.

Este grupo que aparece expresamente mencionado - en la novela (pag.136) se constituyó en 1948 en París, y desapareció después de una gran actividad (exposiciones, publicaciones, encuentros, actos) en 1951.

Su nombre trató de evitar cualquier neologismo en -ismo y la consiguiente institucionalización en escuela, proponiendo en todo momento el único principio del experimentalismo constante.

Aunque como grupo no duró mucho, su importancia - en la pintura de la 2ª mitad del siglo, se ha manifestado por la magnífica vitalidad que sus pintores han - desplegado posteriormente. ASGER JORN, Christian BOUTE MONT, Karel APPEL, Pierre ALCHINSKY, CONSTANT, CORNELIUS, pintores más relevantes del grupo han desarrollado individualmente una actividad continua e importante dentro de la pintura europea. (35)

Del grupo, ha interesado a Sarduy la instilividad casi animal con la que pintan; su fuerza en el trazo; su expresionismo figurativo, que da lugar a unas formas humanas desestructuradas y esquizofrénicas que nos sugieren un correlato plástico de la distorsión esperpéntica de los personajes-máscaras de la 1ª parte de - la novela.

Igualmente que las figuras, la configuración del



16. ASGERN JORN : Personajes.

cuadro es desordenada, incluso incoherente, sin un espacio estable, las figuras se sitúan en un vacío, sin una configuración central en el cuadro, la tela se vuelve caótica. Una vez las figuras parecen desmenujarse, desmembrarse por efecto de una fuerza que los expulsase hacia fuera; otros la organización de la pintura presenta las figuras en un encroscamiento, en una concentración deformante. Esas pulsiones constructoras y destructoras de la tela, posiblemente puedan relacionarse con el tipo de narración, o mejor entintación que práctica en la novela Sarduy.

Por último, y donde encontramos la más clara correspondencia entre la pintura de Cobra y la novela de Sarduy es en la misma o paralela importancia que conceden al cuerpo.

Las pinturas de Cobra en su momento, después del abstracto puro, predominante en aquellos años, supusieron la recuperación del cuerpo y no solamente como tema o figura deformada de sus cuadros sino en tanto que agente productor de la pintura. A este nivel, la novela de Sarduy aspira a semejante recuperación temática, como referente necesario de una escritura que se quiera materialista y corporal.

Además de este paradigma pictórico central, la novela recoge una serie inculita de CITACIONES PICTÓRICAS y ARTÍSTICAS. Una vez con la pretensión de emitir-

la realidad, realizando una operación al cuadrado : - no se describe esta directamente sino su representación o versión artística. Este juego de máscara doble en que se constituye aquí la realidad descrita, lo analizaremos en 5.6.

En otro sentido, las citas artísticas y pictóricas se constituyen en simple espejo cómico o en risotada del texto, que introduce estas citas eruditas y cultas allí donde no habría esperanzas produciendo así un efecto humorístico. De este modo, aparecen entre otros :

- Calder: "...entre ventiladores y móviles de Calder." (p.11)
- Velázquez: la Señorita, doble reducido de la Señora es "...la azafeta de una infanta prognóstica parada junto a un galgo que pisa un pajarillo y contemplando a los monarcas que pasan", en las Meninas. (pag.47)
- Rembrandt y La Ronda de Noche donde Coirita es "como una niña albina, coronada y raquítica, - que atraviesa el desfile de una compañía de acabuceros tironeada por un famulo y con un pollito muerto amarrado a la cintura" (pp.47-48).
- Carreño: "La Monstrua Vestida, se había escabullido por arcones navales y diocesanos escapando : en el recinto donde se debatía el espino-

so tema, apareció muy risueña y cuan obesa era
..." (pp.88-89)

Este ejemplo, junto con el de Velázquez y el Rembrandt, funcionan como verdaderos "retombés" de las enanas blancas de la teoría del Big Bang, estableciéndose de este modo una relación más entre pintura y teoría cosmológica.

- Albers: "En el mito un Albers" (pag.176)

- Karel APPEL (pag.177)

- Murillo: "... copias de la ascensión de Murillo
..." (pag.191)

5.3.4. LENG T'CHE : plaisir y torture.

No por puntual, la mención e integración del tormento chino del Leng T'che o tormento de los Cien Pedazos en Cobra puede ocultar la importancia textual de éste en la novela. La referencia a este tormento se inserta en el episodio de la operación marroquí de Cobra.

Anteriormente, el Leng T'che se ha citado, a través del Padre Illascas, que pone en relación el tormento con la operación a la que aspira la estrella: "El remedio a que elude su discurso, Señora, más semejanza tiene con el Leng T'che, la tortura china de los cien pedazos..." (pag.89)

El tormento citado consiste en la amputación pro-

gresiva de todos los miembros y articulaciones de un hombre, uno a uno, miembros que al ~~no~~ ser esenciales, no le producen la muerte instantánea.

Esta tortura cuenta con un largo itinerario literario hasta llegar a Sarduy, que el mismo autor ha estudiado en su ensayo "Del Yin al Yang". (36) El punto de partida de esta tradición literaria arranca de las fotografías del Traité de Psychologie de George - Dumas, tomadas por Carpeaux en 1905, en las cuales se reproducían las mencionadas ceremonias sangrientas. Las mismas fotografías fueron utilizadas por G. Deleuze (37). De la obra de éste pasará al capítulo 14 de Reyuela (38), si bien con la modificación de algunos aspectos: el fotógrafo ahora es el personaje chino WANG; la fecha en la que fueron tomadas y sobre todo incorpora un nuevo elemento, una mujer que contempla el tormento. Esta misma referencia reaparece en una novela de Salvador ELIZONDO (39) que cambia un elemento fundamental: el torturado es una mujer.

Sarduy, por su parte, retoma toda la trayectoria de las fotos e introduce en ella ciertas modificaciones: "Sea un hombrecillo que sonríe, atado a un madero. Atracarlo de opio. Uno a uno, sin sangre.- en los tendones de las articulaciones breves tajos-, separarlo - en pedruzcos, uno a uno, hasta cien. Que un traficante, fumando en pipa, lo señale. Una foto. Que una mujer ría."



17. Leng L'Che : Tormento chino de los Cien Pedazos.
Unas fotos con tradición literaria.

(pag.114). La foto viene de BATAILLE; la mujer, de COR-
TAZAR; de SARDUY, la risa, que incluso en los temas --
culturales más queridos por él, no puede reprimir una
cierta falta de respeto a la cultura.

A continuación, la castración de Cobra se muestra
en primer plano; con precisión erótica, las palabras -
dibujan el cuerpo, trazan las heridas: "Ranmas rojas bi-
furcándose, rápidas, por los lados de un triángulo -el
vértice arrandado sobre la piel blanca de los muslos,
por la superficie de níquel, contorneando las caderas,
entre el tronco y los brazos, encharcándose en las axi-
las, hfillos veloces sobre los hombros, empegotándose:
dos chorros de sangre hasta el suelo".(pag.115). El tex-
to modelo de este fragmento es sin duda el de Royuela
pero aquí se encuentra aún más desviado que aquel de
las fotos de Bataille.

Además, el hombre (mujer, según Elizondo) es meta-
morfosado por Sarduy en un "travesti" cuya imitación
imperfecta, Pup, sufre el dolor de la operación, me-
diante el mecanismo en forma de diamante que los márti-
res sufies utilizaban para transferir los males a -
sus fieles seguidores. (pp.106-107).

Este juego de reminiscencias infinitas permite -
que en torno a ésta del Leng P'cho se articulan una -
serie de contenidos que, de forma teórica, Sarduy ha-
bía desarrollado en el citado ensayo "Del Yin al Yang".

En la terrible ceremonia del *long f'che* se inserta - perfectamente todo lo que en el ensayo, el autor argumentaba sobre *BATAILLE*, aunque ahora en la novela está notablemente vaciado y modificado de su significación original.

En opinión de Sarduy, esas fotos, que son el origen remoto del texto novelístico, son fundamentales en la configuración del pensamiento batalliano; pues en torno a ellas va a fundamentar el escritor francés su teoría del dualismo oscilante y complementario de los contrarios: "La alegría y el terror anudaron en mí un lazo que me asfixiaba. Me asfixiaba y gemía de voluptuosidad. Mientras más esas imágenes me aterrorizaban, más gozaba al verlas." (40) *Bataille* anulaba de esta manera los límites entre el horror y la belleza, entre el placer y el dolor, el erotismo y la muerte, el bien y el mal; pasando de una esfera a otra mediante un movimiento de transgresión que conducen a la integración final de los contrarios.

La referencia a *Bataille* lleva aún mucho más lejos. Para Sarduy, la única transgresión -de las tres que hablaba *Bataille*: pensamiento, erotismo y muerte- que la burguesía no ha logrado superar es la primera "Que a el pensamiento que pueda pensar sobre el pensamiento". (41) Transgresión que trasladada a la escritura supone que el lenguaje ^{LIAMIL} del lenguaje sin ninguna -

imposición exterior y la escritura se libera de todos los dualismos e imposiciones externas.

Por eso la introducción de esta reminiscencia batillana en el texto, como los fragmentos y citas que a continuación analizaremos se deben entender en ese mismo sentido : que la escritura renuncia a ser la criadora de lo real, para que refiriéndose a sí misma, a su propia materialidad sea capaz de establecer una liberación textual.

El texto de Dattaille aquí incorporado, no tiene ya la finalidad de repetir la referencia original que dio lugar al texto precedente, sino sobre todo, un juego de formas textuales, que sin vaciarse totalmente de su sentido, interesan porque introducen en el texto -- una ambivalencia entre lo real y lo irreal, lo verdadero y lo falso, un espacio libre de estos dualismos limitadores que hace posible una escritura verdaderamente liberadora, creadora.

5.3.5. Fragmentos textuales.

La novela incorpora fragmentos de otros textos, que se injertan en el texto novelístico con o sin comillas, con o sin modificaciones para pasar a jugar un papel diferente al que desempeñaban en los textos de procedencia. Como ejemplo de este tipo de intertextua-

lidad nos referiremos a dos casos de asimilación funcional a la novela de los fragmentos.

Sarduy incorpora un fragmento de Giancarlo MANNU-RI, de su novela Storia di Voua, de la que selecciona la descripción de la protagonista, para presentarnos a Cobra después de la operación: "Está maquillada con violencia, la boca de ramares pintada. Las órbitas son negras y plateadas de alúmina, estrechas entre las cejas y luego prolongadas por otras volutas, pintura y metal pulverizados, hasta las sienes, hasta la base de la nariz, en anchas orlas y arabescos como de ojos de cisne, pero de colores más ricos y matizados; del borde de los párpados penden no cajas sino franjas de infinitas piedras preciosas. Desde los pies hasta el cuello es mujer; arriba su cuello se transforma en una especie de animal heráldico de bello barroco". (pág. 126) Esta era la segunda ocasión en la que Sarduy utilizaba esta cita. La primera había sido en Escrito sobre un cuerpo (42), dentro del ensayo "Del Yin al Yang", en el que dedicaba un apartado al escritor italiano.

El estudio profundo de esta cita nos llevaría a muchos aspectos de interés, algunos de los cuales serán más abajo analizados: relación teoría-práctica literaria en Sarduy, más concretamente Escrito sobre un cuerpo-Cobra; la proliferación decorativa del cuerpo en Cobra; la exaltación de la superficie, de lo pintado

de lo accesorio; la fijación del objeto sádico en relación con el mito de la aurificación; etc. Pero lo que ahora nos interesa es la inserción, sin más, y la modificación que Sarduy lleva a cabo en el texto de Marmori para injertarlo en Cobra. Además de evitar, el nombre de la protagonista de la novela de Marmori, Vouis, Sarduy sustituye todas las formas verbales en imperfecto por presente, en un deseo de actualizar, de aproximar el texto pasado al presente, de borrar las diferencias entre lo anterior y original y lo posterior y plagando.

Otro ejemplo de incorporación de un fragmento de un texto extranjero a Cobra, es el del Diario de Colón. Ya en De donde... había aparecido allí un fragmento de este texto para señalar el paso del Océano Atlántico - de las ubicuas, Auxilio y Socorro.

Aquí la utilización del fragmento del Diario de Colón cumple una función diferente. La cita forma parte del capítulo final de la novela, Diario Indio, estableciéndose ya así una cierta correspondencia entre los textos.

Pero, además, el fragmento que la novela cita (pp. 236-237), al incrustarse en esa parte que la novela dedica a la India, a su pensamiento y forma de vivir experimentada por el autor, supone la inversión del texto: Colón dedicaba este texto al descubrimiento de lo

que el creta "aus" Indica y Sarduy se sirve de forma paradójica, para insertarlo en el descubrimiento de "la" India.

5.3.6. Citaciones literarias.

Las citas de obras, estilos o escritores literarios se introducen en la novela con distinta funcionalidad. El autor, por una parte, busca establecer una referencia autónoma, es decir, que la novela sea específica o exclusivamente literaria, de tal modo que toda la "realidad" convocada esté compuesta por textos, personas de este carácter.

En otras ocasiones, las citas se constituyen en simple espejo cómico o en risotada del texto, al aparecer en un contexto donde la erudición o el elemento cultural se presenta cuando menos como anacrónico, chocante.

Entre la multiplicidad de éstos, señalemos los siguientes :

1. Derrida: referencia cómica a uno de los aspectos de la técnica de la escritura derridiana; la anulación de la noción de origen: "... no por preexistente consideraban (a la Señora), las muy derridianas, como el original de su reducción : la llamaban la Dilitada" ... (pag.53)

2. DUNES: la imagen-símbolo del espejo se inserta en el momento de los dobles, reducidos de la Señora y de Cobra. El intento de suplantar la personalidad - del original le hará decir... "la de Señora auspiciaba, complice, ese borgesco espejeo." (pag.53)

3. B.BRECHT : La Señora recomienda a los mutantes que sufran los dolores del cambio: "...sean brechtianas" (pag.13)

4. J.LACAN : Referencia humorística al concepto de placer lacaniano, con el consiguiente juego de palabras: "Aunque para el placer bastan los bordes-Lacan se lo explicó un día -poco disfruta de los suyos el as del remillote." (pag.27)

5. Góngora: "El Mago, después de coger nite, inauguró un período gongorino" (p.67)

6. Lezama Lima : "morado lezamesco"; "secreciones lezamescas", (pag.76)

7. Juan Goytisolo : Cita expresa del Conde D. Julián en la estancia marroquí de Cobra y Señora (p.97)

8. W.BURROUGHS : aparición de otro marroquí de adopción y la referencia casi obligada en relación con el viejo "viajero" al mundo de las drogas, cuya presencia se detecta en toda la novela. (pag.96).

9. FLAUBERT, QUEVEDO, MARTINES, La Celestina, etc.

5.3.7. AUTOCITACIONES.

Además de las citas y fragmentos de otros autores y textos, la novela recoge citaciones de textos - del propio autor y de la misma novela que se está describiendo.

En la 1ª parte de la novela, se incorporan citas y referencias a su novela anterior, De donde son los cantantes. Así, además de la ya citada presencia de Aux y Socorro, con quien Cobra y Señora se encuentran en Toledo (pag.91), aparecen menciones a "Dolores Rondón"; "cintajos y florecitos que hubieran dado envidia a la misma Dolores Rondón (pag.61); o la descripción de un pequeño cofre de plata, cuya tapa, en el reverso, representa la procesión de "La Entrada de Cristo en La Habana" (pag.69); y la frase que pronuncia Tundra, ya escuchada en la anterior novela: "Dedos nos apuntan, nos ponen asteriscos." (pag.205)

Pero sobre todo, es la propia novela la que se cita a sí misma, la que se auto plagia en un voluntario proceso de *tautología*: espejo literario que duplica la imagen de la novela dentro de sí misma. La noción de sujeto de la escritura parece aquí haberse desplazado al propio texto que se escribe a sí mismo.

Así, El "teatro lírico de muñecas" se abre con un fragmento (p.11) que va a repetirse al comienzo de la

2ª parte del capítulo (p.29) sin ningún tipo de modificación. Otras veces es el narrador-autor el que aparece directamente en el texto se autocita : "(...) como los decía hace un párrafo (...)"(p.13)

En ocasiones el recurso se complica con falsas citaciones que se repiten y abren el relato a un abismo de falsas duplicidades : "(...) Cobra era el logro mejor de la Señora, su "pata de conejo". A pesar de los pies y de la sombra -cf.capítulo V- la prefería a todos los otras muñecas (...)"(pag.14). Este mismo fragmento, con la misma referencia a un inexistente capítulo quinto se repite en la pag. 50.

La autocita de la novela cumple en otras ocasiones la función de relacionar o unir dos partes de la novela. Cobra II se abre con el texto (pag.135) que cierra Cobra I (pag.130): "(...) entre cofines morados, sobre pieles de linces, acurrucados en vastos sillones de mimbre cuyos espaldares formaban un círculo de estrellas mudójaras alrededor de sus cabezas, yacían, desnudas, las putas (...)"

Para Emir Rodríguez Menegál (43) estas citaciones repetidas de la novela manifiestan que el texto es siempre el mismo, a pesar de sus metamorfosis aparentes. El texto está fijado, revelándonos la dificultad de la escritura. El texto sería, pues ese objeto sádico, fúgar o inalcanzable, que permanece fijo en el deseo.

5.4. Principales núcleos temáticos.

Como hemos analizado en los capítulos precedentes, la novela se construye como un diálogo en Oriente y Occidente, como un gran viaje entre estos dos centros -- con modelos diferentes de vida y de pensamiento. En -- ese contraste y desplazamiento de paradigmas occidentales por paradigmas orientales se produce un vacío o espacio libre, que ya no es ni oriental ni occidental, en torno al cual se va a desarrollar la novela. De este modo se despliega un relato descentrado, aún más excéntrico, sin referencia prefijada ni significado fijo, -- síntesis desjerarquizada de lo oriental y lo occidental.

No se trata por tanto de reproducir o representar lo occidental o lo oriental, sino más bien de producir un efecto de contraposición de paradigmas del cual se derive una anulación profunda de contrarios y dé lugar al nacimiento de un nuevo modelo.

En este sentido, quizás haya que insistir en que Sarduy no ha pretendido recoger en su novela un orientalismo profundo y transcendental sino desplazar la -- cultura occidental predominante con aspectos filológicos o religiosos hindúes, no para sustituir unos con -- otros, y la prueba es que en la novela coexisten unos junto a otros, sino de alterarlos para abrir ese espacio libre, antes mencionado, desde el que sea posible

crear:

1. unos nuevos parámetros mentales;
2. y una escritura liberada

1. Durante mucho tiempo, Occidente ha pretendido, bastante inútilmente, acceder al conocimiento y a la experiencia vital propia de Oriente. Estos intentos, cuando no han fracasado, se han resuelto en una lectura bastante inadecuada, dando lugar así a versiones europeas de lo Oriental que nada tiene en el fondo que ver con aquello. Así se han realizado lecturas consumistas de una India de pacotilla, que propiciadas por el capitalismo europeo, se quedaban en la moda y en el pensamiento hindú estereotipado. Esta visión ornamental de la India, a la moda europea aparece en la novela con una intencionalidad paródica y ridiculizante: "(...)(la Señora) volvió a Occidente doblada bajo un montículo de pacotilla india (...)"(pag.60)

También, desde Occidente se ha intentado cristianizar las filosofías y religiones orientales, en un intento de transponer y traducir conceptos orientales o términos del cristianismo, produciéndose un sincrétismo impuesto.

En otras ocasiones, se ha realizado una lectura neurótica y neurotizante de los contenidos orientales, en un intento frustrado, de evadir una realidad europea

insatisfactorio. Estos conatos de "importación" (44) de mentalidad oriental más que por la importancia en sí mismos, han interesado sin duda por la manifestación de *dañarraigō* que indicaban (45).

Por ello lo que la novela viene a sugerirnos es que lo único que puede realizar Occidente no son nuevas lecturas miméticas o utilizaciones mixtificadas de lo oriental, sino la armonización distendida, no neurótica, de los elementos orientales con los occidentales. Por otra parte, esta aproximación es hoy mucho más fácil, en la medida que el pensamiento occidental presenta signos de ruptura evidente con respecto al pensamiento racional, causal, de tal ^{CARTESIANO} ~~característico~~, y -- por la incorporación a una forma de pensamiento relativizada, que en cierta manera se corresponde con las actitudes mentales de Oriente.

La abolición de los tradicionales principios occidentales, espacio, tiempo, historia, cambio natural, - costumbres sociales, que otro tiempo se entendieron como inmutables han dejado al mundo "civilizado" un poco sin referencias fijas, en una especie de vacuidad budista.

Las diferencias fundamentales de tradición y de -- costumbres hacen que este vacío, que ^{VIVE} ~~se vive~~ tranquilamente en Oriente, produzca en Occidente un estado de inseguridad psicológica y espiritual absoluta. Esto obli

ga hoy más que nunca, a que el hombre occidental se muestra necesitado de principios de armonía, no como modelos a imitar miméticamente, sino como posibles elementos para insertar dentro de su concepción occidental del mundo.

En esta perspectiva, no explicitada, se sitúa la aproximación al mundo oriental que realiza la novela, sobre todo, su..... capítulo final, Diario Indio. Es este un buen ejemplo literario de esa síntesis o superposición de elementos orientales y occidentales, o la forma en que se pueden incorporar éstas a nuestros parámetros mentales. La idea básica del p. oriental, que Sarduy consigue incorporar a su texto es la de la armonía y relativización de los contrarios que conducen a la perfecta vacuidad, a la anulación del yo, y de toda impostura fantasmal que produce la identificación con cualquier objeto extraño a la desaparición de cualquier sujeto narrador que ficticiamente centre el relato. Pero esto quizás no sea suficiente: no pase de ser un tímido intento literario, que manifiesta indirectamente, que estos deseos de liberación del sujeto no son sino expresión de una carencia.

En la práctica budista, desde luego, no bastaría. Es preciso, que junto al reconocimiento de la vacuidad del yo, se produzca una práctica cotidiana de este principio, una vivencia liberada día a día de estos condi-

cionamientos. Y esto parece que todavía no está próximo.

2. Del mismo, que vemos anteriormente, con respecto a la liberación del "yo" ficticio e importado de Occidente. La novela, a nivel de escritura aspira a -- construirse como texto liberado de las servidumbres realistas y de la dependencia de los elementos ficticios: orden y desarrollo narrativo; construcción psicológica de los personajes; sujeto-narrador centrado y dogmatizado; etc.

La novela, a través del juego narrativo, de las metamorfosis de los personajes, de la importancia del disfraz y de la pintura corporal y del travestismo, -- quiere escenificar los esfuerzos del texto para superar los dualismos y la escisión de los contrarios. En cierto modo, el mecanismo del escritor, en este empeño de escribir textos liberados, es análogo al mecanismo del sádico en busca de su "objeto deseado".

El acto sádico se organiza en torno a un objeto -- que se muestra inalcanzable, fugaz, (46). El perverso, que sabe que su búsqueda es inútil, se satisface en repetir ese movimiento entre su deseo y ese objeto siempre negado. Por ello, el sadismo se constituye siempre como la repetición insatisfecha en torno a un objeto -- nunca alcanzado, o un centro vacío.

Ese centro vacío del sádico se convierte en la es-

critura en esa deseada ausencia de significado o en la liberación de esas imposiciones previas que no se deriven de la propia materialidad de la escritura. En Cobra, las citas, los paradigmas textuales, etc., hay que leerlos, a este nivel, como movimientos perversos del escritor, como intentos de superar los dualismos de todo tipo (Oriente/Occidente; original/plagio; espacio fijo /espaciación en expansión) que se resuelven, salvo en el "Disco Indio" en una sucesión de fracasos. Fracasos que, sin embargo, permiten el despliegue de la escritura y la obturación de esta carencia.

5.5. PERSONAJES : Las máscaras de la ficción.

Los personajes de la novela participan de los mismos principios que los de la novela anterior; es decir, son personajes cuya realidad no es otra que la puramente lingüística y cuya funcionalidad es la de constituirse en lugar fundamental de metamorfosis textuales. (Cfr. 4.4). A estos caracteres, añade la incorporación del - paradigma del travestismo, que si bien había aparecido ya en la anterior (Auxilio y Socorro), ahora va a jugar un papel esencial en el relato : el desplazamiento del paradigma sexual ordinario.

5.5.1. Cobra.

El personaje central del relato, que da nombre al libro, acumula en sí mismo los tres aspectos fundamentales :

a) - entidad lingüística : Cobra es ante todo según vemos en 5.1. un vocablo que permite numerosas - expansiones fonéticas.

b) - espacio de cambio : por Cobra van circulando sucesivamente una serie de papeles narrativos.

c) - travestismo : entre otros papeles, Cobra es un "travesti", que con su modelo sexual impugna las convenciones sexuales imperantes.

Cobra irá metamorfoseando a lo largo del relato en las siguientes máscaras :

1.- Cobra será artista-travesti del teatro Lirico de Muñecas : "la Reina" (47), o primera figura de la escena, está también imbuida de un cierto poder o autoridad sobre el resto de travesties que habitan el teatro-burdal.

Este aspecto del personaje se articula con una de las características de los actores del BUNRAKU japonés : los poderes que ostentan en la escena ^{en} ~~son~~ respetados y temidos aún fuera de ella : "Aun fuera de la escena, una vez pintados y en posesión de sus trajes, la Reina era obedecida, y huían por los pasillos o se encerraban en las alacenas (...)(pag.12)

2.- Cobra será también una "giganta roja" y su correspondiente doble reducido, "enana blanca", Pup. Esta metamorfosis es especialmente interesante, no solo por la introducción del paradigma cosmológico ya señalado, sino porque en ella más que en ninguna ocasión los personajes son espacio, y éstos crecen -los pies de Cobra- en la medida que el espacio narrativo se expande "a escala galáctica" (40) como ocurre en la teoría del Big Bang.

376

Cobra y su doble minituarizado y deforme.

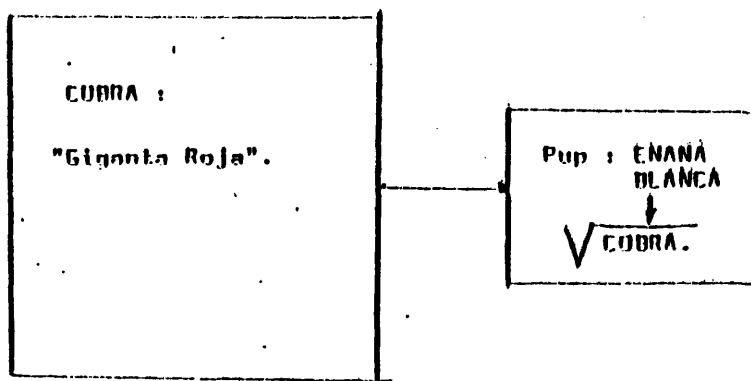


DIAGRAMA - 6.

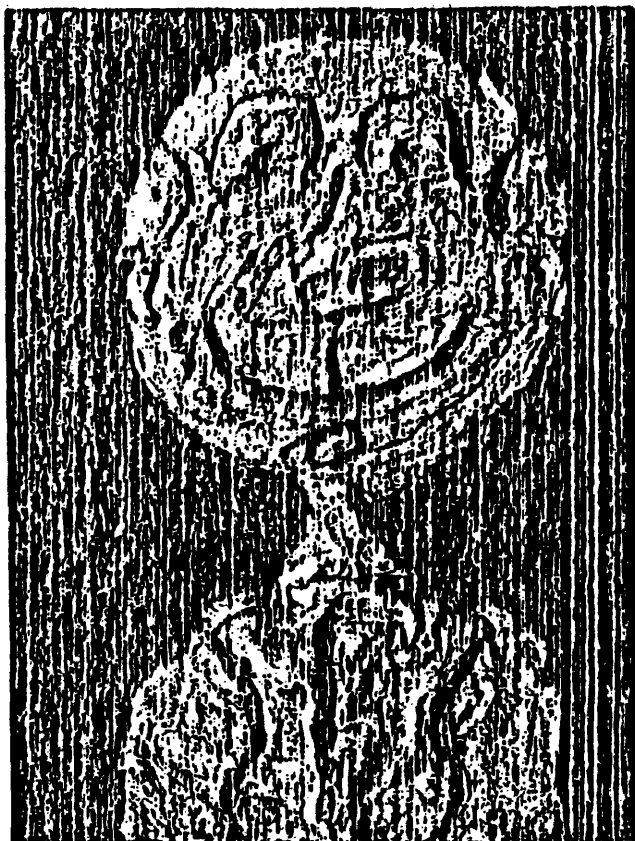
3. Cobre, candidato a transformista y finalmente operado en Casablanca por el doctor-Ktozob: "Junto a la entrada del metro apareció una mujer asustada. Llevaba un sombrero rojo (...) Estaba maquillada con violencia (...)(pag.143).

4.- Motoiclista de una banda de "black-jackets", "hippie" o traficante de drogas que altera las prácticas budistas téntricas con el consumo de drogas: "Cobra: para que envenene. Para que ahogue. Para que se enrosque alrededor de sus víctimas y las asfixie"(pg.154

5.- Transformación y reencarnación en un cuerpo nuevo. Aquí la transformación del personaje es la modificación y encarnamiento del propio nombre. La Cobra que al enroscarse sobre sí misma o que se muerde la cola describe un círculo, que es al tiempo símbolo del vacío perfecto (nihilismo y liberación del sujeto)(49) y de la perpetua reencarnación.

5.5.2. Cobra, y la recuperación del cuerpo.

Como ya se ha dicho más arriba, Cobra es la novela de un cuerpo, que se inicia por los pies y concluye por la boca. Hay en ello una intención expresa de recuperación del cuerpo, al que nuestra civilización ideológica y capitalista ha tendido a negar como realidad y posibilidad de goce.



10. Dubuffet : una forma de figuración cercana a la novela.

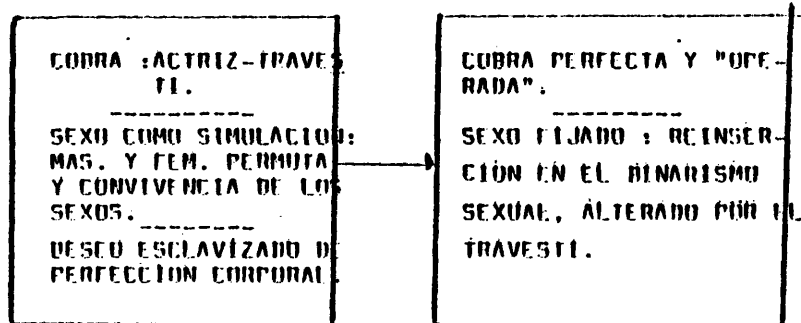
El cuerpo, el ausente de mucho tiempo, regresa - con la novela de Sarduy, aunque de dos maneras diferentes :

En Cobra I, asistimos, a lo que podemos llamar, la recuperación europea del cuerpo. Cobra, travesti, busca de manera activa y esclavizada la perfección corporal : las joyas, los vestidos, maquillajes, adornos. La operación final y su consiguiente decepción, no son sino la manifestación evidente de la imposibilidad de vivir el cuerpo armoniosamente en Occidente.

En Cobra II, por el contrario, el cuerpo regresa y se recupera en toda su amplitud. Curiosamente, desde el control y la disciplina corporal del budismo, desde la vacuidad de la anulación de los contrarios, el cuerpo, no neurotizado, sino más bien abandonado, *sonnolich* to, como en un estado de duerme-vela, se siente respirar sin tensiones. La ausencia de un cuerpo centrado en el cap. final, Diario Indio, nos hablaría precisamente de esa recuperación callada, de esa posesión que se ignora, pero que se sabe.

5.5.3. Cobra, travestismo y teatro.

En nuestro contexto europeo, donde la marginación del cuerpo ha resultado tan escandalosa, la función del travesti es importante en un doble sentido. Primero, por

TRASMUTACION SEXUAL DE CUBRA.

D I A G R A M A - 7.



19. KLIMT : Decoración del Cuerpo.

que su acción es, una exaltación del cuerpo o de su im-
postura (piel pintarrajeada, disimulo, etc.) y por otro
porque desde su posición de privilegio introducen un -
paradigma sexual nuevo, que viene a impugnar la falacia
del condicionante natural como factor de identidad se-
xual.

En este sentido, la introducción, no del mundo del
travesti, ni su anécdota, sino el efecto del despla-
zamiento del modelo predominante, sumerge a la novela en
un espacio de ambigüedad y de relativismo, que alcanza
al propio texto en su construcción interna.

De este modo, la dicotomía masculino/femenino que
ha profundamente abolida, como un criterio arqueológi-
co, para introducir uno mucho más dinámico y abierto.
Esta apertura, esa posibilidad de vaiven, fusión y am-
bigüedad es lo que caracteriza al modelo de travestismo

Frente a él, el transsexual o transformado, en su
paso a la otra banda, no hace sino aceptar e inscribir
se el mismo en el dualismo sexual, que resulta así re-
forzado. Es por esto que Cobra transformada, "operada",
no deja de ser una frustración, al tiempo que la corro-
boración de su fijeza sexual: "Es él" (pag.130)

Por otra parte, el "travesti" tiene el valor de teatralizar, de poner en evidencia, en primer plano, su fantasía sexual, que se manifiesta en un cuerpo - pintarrajeado y falso que le sirve para representarlo. De este modo, teatro y travestismo están íntimamente ligados. Toda vez que el travestismo, sin la apariencia que lo manifiesta, sin el escenario en el que se muestra carece de "realidad". Es, en este sentido, que toda la acción de Cobra-travesti se sitúa en el espacio teatral, y no en la coincidencia realista que suele hacer del travesti, un artista.

5.5.4. Los otros personajes.

Junto a Cobra, la Señora-directora del teatro, - protectora de los artistas, celatinosca por los breves que prepara para sus discípulos- ; la Cadillac, doble de Cobra (50), un personaje que, si bien con otros nombres y otras apariencias, ya estaba en De donde son los Cantantes. Carita de Dragón de la ficción "Junto - al Río de Cenizas de Rosa" aparece aquí como "indio costumista" y en 20 papeles más, pero cumple la misma función de tatuador u orfebre dérmico, si bien ahora parece más un virtuoso artista del "mimikry-dress-art".

En Cobra II, aparecen nuevos personajes, pero si- guen fieles a su entidad lingüística, a aquella senten-

cia de Dolores Rondón: "Somos el nombre que nacemos". En esta ficción, los compañeros de Cobra, Tundra, Escorpión, Tigre y Totem adoptan nombres fétiches que retratan con exactitud lo que son sus acciones narrativas posteriores.

TUNDRA representa la armonía y el equilibrio, la vacuidad perfecta. Su figura su voz y su paso reflejan el acuerdo de su mente, habitada por la divinidad, con el cosmos.

ESCORPION es la muerte y la eterna reencarnación.

TIGRE acumula los poderes del lenguaje y la magia que pone en marcha las metamorfosis de la realidad; los cambios de decorado y la aparición sobrenatural de animales y personas. Tigre es, por tanto, la palabra creadora de realidades nuevas. Lenguaje que encarna en un cuerpo.

TOTEM es la potencia sexual y la sabiduría que se alcanza a través del erotismo. Su pena recoge la totalidad de los preceptos bódicos.

SIMBOLISMO DE LOS PERSONAJES DE LA BANDA DE "PUNKIES"

TUNDRA : ARMONIA Y VACUIDAD.	ESCORPION : MUERTE Y REENCARNA- CION.	TIGRE : PALADIA CREADURA Y MAGIA.	TOTEM : EROTISMO Y SABER CORPORAL.
---	---	---	--

D I A G R A M A - 0.

Esta banda de "black-jackets" se encuentran entre los "hippies" de los años 60 y los "punks" de finales de los 70, en los que aún quedan reminiscencias del "love and flowers" : un cierto misticismo y un comunismo de secta.

En ellos, el vestido no es sólo importante sino esencial; debajo del traje no hay nada : aquí "el traje es el cuerpo". (51) De tal manera que la descripción de su vestido agota al personaje que los exhibe : " A TOTEM le colgaban de la casaca cimbalillos de bronce, campanas de badajo roto, concierros abollados, sonajes mexicanos. Tenía las cejas rectas, unidas, los pómulos salientes y amarillos. Pantalones rajados, recosidos con cáñamos; en los bolsillos navajas y vidrios; de un suéter amarrado a la cintura las mangas le caían a lo largo de las piernas, hasta las rodillas". (p.137)

5.6. FORMAS NARRATIVAS. DESCRIPCIÓN.

Las formas narrativas de Colera son básicamente - las mismas que las utilizadas en De donde son los cantantes (cfr.4.5.); si bien el juego catrinesco de los traductores y narración en que aquella se desarrollaba, - no alcanza ahora las mismas cotas.

Volvemos a encontrar, otra vez, idéntico gusto por las metamorfosis de la función del narrador y por la negación y desestructuración del orden narrativo dogmático.

5.6.1. La función del narrador.

Al igual que en la novela anterior, la función - del narrador se va desplazando sucesivamente por distintos puntos de vista narrativos, cuya función, en realidad, como sabemos, no es otra que la de hacer posible la escritura y explicitar las bases - (y el consiguiente desenmascaramiento) - de las formas narrativas del realismo. De este modo, la narración irá pasando -no sin contratiempos- de los narradores a los personajes que entre sí polemizan y disputan la orientación y alternativas del relato :

1. Como hemos analizado, el comienzo de la novela está marcado por la teoría cosmológica del Big-Bang. -

no es por ello casual que aquí el narrador-"centro"narrativo"- apenas se manifieste al aparecer como un espacio vacío, lejano : la forma narrativa de la 3ª person. Similar, si bien más radicalizada, es el descentramiento narrativo de la parte final de la novela -Ug rio Indio- en donde casi ha sido abolida la figura del narrador.

2. El descentramiento del espacio narrativo favorece la aparición de otra forma de narradores. El ya conocido narrador-autor se delata con indiscretas notas a pie de página, que aclaran a los lectores algún aspecto de la narración: "Si, porque llegaban los garzones en a tal amboje, que había que precipitarlos hacia don de todos los santos ayuden : eso hacía la Señora. Cosmética mediante." (p.12)

En otras ocasiones son las autocitaciones que registra el propio narrador-autor : "(...) como les decía hace un párrafo (...)"(pág.13).

Este narrador continuamente apela, si bien de forma paródica, a un arquetípico lector, al que se pretende agradar proporcionándole el tipo de relato tradicional que acostumbra : "(...) - y que pueda el desocupado lector discutir de las peripecias que esperan a los personajes de este relato - (...)".(pág.61). A veces - el narrador llega directamente al insulto y a la ridiculización : "torcido lector : si con estas platas que-

seres como postes, no has comprendido que se trata de una metamorfosis del pintor de capítulo anterior (...) abandona esta novela y dedícate al templete o a leer - los del Boom, que son muchos más claros." (pag.66)

También, el cortazariano lector-hembra va a sufrir las bromas y las falsas pistas del narrador-autor :

"Estimados lectores : de que a estas alturas no os cabe la menor duda sobre la identidad del personaje allí desmesurado i claro, era era Meilan Fang." (pg.14). Por supuesto que el lector no tenía ni la más somera idea de esta referencia, posiblemente falsa. El narrador-autor (y también Sarduy) juega con el lector, y éste - ¡qué remedio! - consiente apelativos no muy favorables.

Esta circunstancia no impide para que el propio narrador autoparodie en nota a pie de página : "Debo estas expresiones al Ensayo de un Diccionario Español de sinónimos y antónimos. ¡Gloria a su autor D. Federico - Carlos Sáinz de Robles! A él agradezco el ser un millonario del lenguaje." (pag.41)

3. Frente a este narrador-autor, que, en su falsa autoridad, pretende monopolizar y centrar el relato, se opone la función de narrador de la Señora. Narrador-autor y narradora-Señora van a disputar sobre las alternativas y orientaciones del relato. Así, en algunas ocasiones, las voces contrarias de estos dos narradores se

entrecruzan desdiciéndose recíprocamente, descontando lo que con anterioridad ha narrado el otro: "(...) sin fábrica de muñecas, su tema -la Señora : Ah, porque la literatura aún necesita temas...Yo(que estoy en el público): Cállase o la seco del capítulo- no pueda continuar este relato." (pág.26)

4. El narrador-yo encarna aquí en la figura del personaje central de la novela. No nos referimos por supuesto, a sus parlamentos recogidos en estilo directo, sino a esas ocasiones en que sin previo aviso la aparición de este personaje -"travesti" por más señas- sumerge el relato en una ambigüedad e inseguridad narrativas, que no pueden por menos que sugerirnos la ambivalencia, que provoca el travestismo con el desplazamiento del modelo sexual binario : "(...) una octogenaria pintarrajeada. Se acercó contoneándose, cantando, gongora, en falsete: -¿Qué tal?- me preguntó, imitándome.

El índice huesudo muy cerca de mis labios, gritó :
- Es él."(pág.130)

5.6.2. Narración/Antinarración.

Como es habitual en las novelas de Sarduy, la narración no solo no respeta las convenciones narrativas mínimas, sino que procede de manera teatral o escenifi-

por la desconstrucción sistemática de éstas. En Cobra, se registra, pues, al igual que en la novela anterior, a una profunda inversión de los principios narrativos de la novela tradicional-realista.

La novela parodia las infructuosas pretensiones de imprimir verosimilitud que ciertos comentarios al margen de los hechos narrados realizan algunas novelas, en un intento de aparecer más "naturales": "Dar cuenta de lo que sigue no es, en apariencia, más que ceder a la ordinaria manía de las intrigas especulares. Pero ¿qué se le va a hacer: la vida gusta de esas simetrías, tan toscas, que puestas en cualquier novela parecerían truculencias inverosímiles, astucias, por meridianas, ramplonas." (pag.60)

En este orden de cosas, la narración de Cobra se construye en una forma, que nos atrevemos a llamar, gintinerretiva.

A propósito de la transformación/no transformación de Cobra de su unidad/desdoblamiento de las distintas versiones sobre la "historia" del personaje del "indio costumista", la novela se presenta como una continua - alternativa de narraciones verdaderas y falsas, narraciones que se contradicen; desbarración de lo contado; imposición de artificios cada vez más voluntariamente inverosímiles. En definitiva, la narración de la novela se asemeja un vertiginoso e infinito juego especular.

que no busca otra cosa, además del ya mencionado efecto desplazador e impugnador del realismo, que la comi-
 cidad y la diversión. Así después de numerosas versio-
 nes sobre el indio, el narrador intenta poner "orden"
 en el "caos": "El indio tiene que ser como en su pri-
 mera versión. Y de hecho es así" (p.26). "Es cierto que
 Eustaquio amenizó la corte de un marajá, pero como era
 de esperarse, en tanto que bailarina desnuda y coreó-
 grafo ritual". (p.27). "Eran enanos, pero no tanto: El
 relato que precede, como todos los de la infundada -
 Señora, adaptación de la hipérbole tapageuse, el rocambo-
 le abracadabrante y la exageración sin coto." (p.47)

Todas estas versiones, no tratan, como venimos di-
 ciendo, ni siquiera como oscilación juguetona a descu-
 brir por el lector, establecer una ^{versión} ~~versión~~ oficial, si
 no mostrar en toda la superficialidad, el artificio ne-
 gativo que con visos de realidad, gustaba ocultar e -
 imponer el realismo.

Un juego, similar al de las versiones falada / ver-
 daderas, se produce en relación a la aparición/desapa-
 rición del indio en el relato. Cuando éste con su pri-
 mica conducta" ponga en peligro la estabilidad estelar
 del teatro, la Señora no tendrá ningún miramiento y lo
 expulsará de la novela (pag.25-26). Lo cual no impedirá
 que el narrador - autor lo sustituya a renglón seguido
 en la acción.

Por fin, el narrador accedará gustoso a la solicitud de hacer desaparecer a la Señorita: "Se cogieron, la Señora y su doble concentrada, un odio mortal. Ver la venerable a su raíz cuadrada que ya fermentaba y -- tornaba cirrosa y maldiciente. De modo que para complacerte (...) vamos a eliminar a la Señorita (...)" (pg.61).

5.6.3. La descripción.

En relación con el desplazamiento antirrealista de los aspectos narrativos, la descripción de la novela evita cualquier mención o dependencia de tipo realista. La novela construye una realidad indirecta; representa una realidad de 2º grado, en la que no se describe el referente, sino su reproducción gráfica, pictórica, fotográfica, etc.; de este modo los espacios reales, los objetos que nos son cotidianos no tienen cabida en el relato, sino a través de su copia deformada o repetida.

Un buen ejemplo de esto lo constituye el decorado que se describe en el comienzo del Libro II, donde todo el entorno "físico" del "dungeon" no son sino espejos que se reflejan unos a otros; flores de plexiglás, objetos que simulan otros; cosas que contienen otras cosas; decorado que no es sino pura apariencia y simulación: "Se entrecruzan círculos de vigilia. Numer de ca-

marcas japonesas de cine. Imágenes dobles. Reflejo de -
la simetría. Multiplicación del reflejo. Fotos repeti-
das, superpuestas." (p.136)

Los vestidos, adornos y joyas que "visten" las es-
trellas del teatro, como sabemos no son sino su piel -
decorada, simulación artística perfecta de la realidad.
Igualmente, íntim en su mimetismo reproductor" (...) se
pinta en el pecho, sobre el corazón, un corazón." (pag.
141).

En otro sentido, la realidad, aquí convocada, es
muchas veces la del sueño, donde los objetos reales no
son sino objetos contruidos en otros parámetros en --
otra dimensión física: "(...) me vi caminando por una
tienda atestada de botas, zapatos (...) pero esos obje-
tos no estaban hechos como los nuestros, y su materia, .
en vez de cuero, parecía sangre seca y pegajosa." (p.142)

La "realidad" descrita está cercana a la realidad
alucida o mágica donde objetos y elementos heterogéneos
anacrónicos se ponen en una realidad armónica. El Bos-
que de "La Iniciación" aglutina en su aspecto de Bois
de Boloque elementos diversos y metamórficos que se su-
perponen en un efecto barroco. Otro buen ejemplo de es-
to mismo es la mezcla de paisaje tibetano y holandés :
"(...) en los jardines rectangulares limitados por el
agua, surgían túmulos funerarios japoneses (...) Más le-
jos aún sobre el horizonte un molino" (pag.106-107) en



20. Pintura oriental en las descripciones.

el cual suelen desarrollarse al texto de "Para los pájaros".

Otras veces son la descripción de pinturas japonesas y chinas : ríos, aguas, árboles circueles, brumas, montañas, donde con su conocido concepto de pintura, la realidad y el espacio se representa a partir del blanco, del vacío que la genera : "El desfiladero desembocaba - ante un paisaje brumoso, de plenos blancos, que se iban evaporando hacia el horizonte, donde una franja de humedad flotaba sobre el lago. Francos lechucos. Hojas largas y plateadas. Más lejos, un puente quebradizo, una - barca. Blanco sobre blanco, un bosque de bambú." (pag. 156).

Cuando la continuidad de la narración pareciera - estar devolviéndonos la reproducción de un paisaje real, la inclusión de un elemento extraño, espejeante en ese contorno rompe la fantasía realista : en pleno paisaje oriental, junto al acceso de un monasterio budista, " (...) una viteta de lacre con la inscripción "Salut les copains". Frase que recoge una doble impostura o anacronismo : texto francés en un contexto hindú; por otro lado la frase no es sino el nombre de una popular revista musical juvenil francesa.

Otras veces, la referencia pictórica puede ser más precisa, y el relato pueda utilizar como referente un cuadro conocido. Sarduy, utiliza, en un momento de la

ficción, Cobra I, una tela de Karel APPEL del grupo -- Cobra, "Oiseau perdu", como motivo narrativo, que ilustre el ahorcamiento por los pies de la protagonista : "Se había suspendido la reina, al techo, por los pies, ahorcado al revés : cadenas de cimarrón le colgaban -- por los tobillos al zoclo de una lámpara. Era un murciélago albino entre globos de vidrio opalescente y cálices de cuarzo. Formando meandros, sus cabellos caían entre los tallos de cerámica, quemándose en los gladios transparentes de las pantallas" (p.32)

O el efecto contrario. El reverso de la tapa de un cofre, que se describe minuciosamente como si de un objeto cualquiera se tratase no nos muestra sino un hecho textual de la novela anterior, "La Entrada de Cristo - en la Habana" (pag.69). Aquí la literatura cristaliza en objeto literario, que vuelve a ser insertado de nuevo en el espacio novelesco, a través de la descripción.

5.7. Relación teoría-crítica-práctica literaria en Cobra.

La preocupación de Sarduy por ligar su actividad teórica y crítica a su actividad creadora se evidencia en las relaciones que se establecen, con toda claridad, entre Escrito sobre un cuerpo y Cobra. En el libro de ensayos Sarduy elabora de forma crítica una serie de premisas literarias sobre una serie de autores y temas, que después, o antes, va a trasladar de manera práctica a su novela.

De hecho ocurre, como hemos visto, que, entre el ensayo, "Del Yin al Yang", y Cobra, existen una serie de contactos, préstamos e influencias que en la novela dejan de ser citas para fundirse en el texto nuevo.

Cuando, en Escrito sobre un cuerpo, se refiere a Ontanillo, Cortázar, Elizondo Fuentes o Oronoso, Sarduy está hablando, en cierta manera, a la que será su futura novela, Cobra. En algunos casos, el análisis crítico del ensayo nos está anticipando, premonitivamente lo que serán algunos aspectos de la novela.

En este sentido es de destacar, el ensayo sobre la novela Compact de Maurice ROCHÉ (52), "La aventura (textual) de un coleccionista de pieles (humanas)". (53). En este breve estudio de la novela de M.ROCHÉ, Sarduy establece casi completamente el catálogo de elementos

que caracterizarán Cobra : "Puede ser que Compacto no sea un hecho aislado, sino uno de los trabajos inaugurales de una nueva literatura en la cual el lenguaje aparecerá como el espacio de la acción de cifrar, como una superficie de transformaciones ilimitados. El travestismo, las metamorfosis continuas de personajes, la referencia a otras culturas, la mezcla de idiomas, la división del libro en registros (o voces) serían, exaltando el cuerpo -danza, gestos, todos los significados románticos-, las características de esa escritura. El carnaval, el Circus (...) y el teatro erótico serían los lugares privilegiados para desplegar esta ficción. Mas allá de las censuras, del pensamiento común, en esta encana de la escritura vendrían a dialogar todos los textos anteriores y contemporáneos del libro, se harían explícitas todas las traducciones que hay en el interior de un mismo idioma. Literatura en que todas las corrientes, no del pensamiento sino del lenguaje que nos piensa, se harían visibles, confrontarían sus texturas en el ámbito de la página." (54)

Es decir, el travestismo, la escritura textual, la polifonía de voces narrativas, la importancia del lenguaje corporal, la transformación incesante del relato, etc., todos, uno por uno de los elementos de Cobra se nombran a propósito de la novela de ROCHE.

Pero Serdy, no solo teoriza en los libros de ensa-

yo, sino que también lo hace de manera práctica en sus novelas. Veíamos, como, en la anterior novela, Sarduy teorizaba en la ficción de esta, sobre ciertos aspectos narrativos: en Cobre, el texto de la novela formula una serie de principios retóricos que éste, en sus metamorfosis, desarrolla o parodia con alguna anécdota narrativa. En el "Teatro Lírico de Muñecos" aparece una serie de definiciones irrisorias de las funciones de la escritura: "La escritura es el arte de la elipsis" (p.15) "La escritura es el arte de la digresión" (pag.16); "La escritura es el arte de recrear la realidad" (pag.17); "La escritura es el arte de restituir la Historia (pag. 18); "La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden" (pag.20) y "La escritura es el arte del remiendo" (pag.25). Estas premisas teóricas son a continuación glosadas -ya de forma paródica, ya invertida- por la anécdota de la ficción novelesca. En "La escritura es el arte de recrear la realidad", la novela da cuenta de una segunda versión (verdadera igualmente que la primera) de la llegada del "indio costumista"; impugnando y ridiculizando, por tanto, la definición, porque con esa acumulación de versiones (todas ellas -contrarias y verdaderas a un tiempo) lo que la novela nos está argumentando de forma literaria es la inexistencia de una realidad exterior o previa que se imponga al propio texto.

5.0. El lenguaje barroco de la novela.

Cuando calificamos de barroco el lenguaje de Cobre, pensamos, no en el aspecto proliferante o expansivo de este (muy importante por otra parte), sino en su carácter subversivo y desplazador del paradigma del lenguaje transitivo y funcional. Al igual que el resto de metamorfosis y transformaciones textuales, las palabras y frases de la novela, no buscan devolvernos un referente, denotarnos unos objetos o construir un sentido, sino que en su valor hipertético sobrepasados, - incluso borran este nivel (55), para constituirse únicamente como artificio barroco, en exclusiva función de placer, sin ninguna otra justificación.

Por otra parte, proponer una escritura barroca, y plantearla significa transgredir los principios económicos y lógicos, en que se basa el discurso realista - burgués y, al tiempo, instaurar una, liberada de todo tipo de imposición exterior o ideología previa. Una novela, como Cobre, está subvertiendo, con sus derroches lingüísticos, el control que la burguesía quiere imponer sobre cualquier tipo de bien, el lenguaje incluido. Así dilapidar palabras o utilizarlas sin una finalidad rentable o económica, sino en función solamente de goce, es un acto que mina los fundamentos del empleo que del lenguaje hace la burguesía.

Todos los aspectos y procedimientos lingüísticos de la novela, que más abajo analizamos, además de su finalidad particular, hay que insertarlos en esta perspectiva bagrada que señalamos.

5.0.1. Sustitución y perifrasis elusiva.

La sustitución y la perifrasis se fundamenta en la supresión de un significante y la correspondiente - traslación metafórica o metonímica de éste a otro significante o a un grupo de palabras que lo sugieren sin nombrarlo. En Cobra, como en la anterior novela, los términos suprimidos corresponden al campo de la droga y del sexo, que van a ser sustituidos o eludidos por palabras que, aunque guardan cierta relación, están alejados semánticamente de aquellos. Esta distancia, -cuanto mayor más gozosa,- se salva únicamente gracias a la connotación o a la reserva significativa del style. mag va.

La perifrasis puede adquirir una proyección culturalista oriental : "Quedó tan estupefacta cuando a pesar del vaho reinante, distinguió las proporciones con que Vishnú lo había agraciado que, sin saber por qué - (...) pensó en Ganacha, el dios elefante."(p.21)(56)

perifrasis que tiene su continuidad y correspondencia counselliana, cuando refiriéndose también al pe-

na del "Indio costumista" le llamó" (...) la trompa - de Eustoquio(...)" (pag.25), de donde se derivará igualmente el nuevo nombre del indio.

Otras veces, es la sustitución la que evita la mención de los órganos sexuales, colocando en su lugar unos significantes más ricos en sugerencias :

"(...) el cuerno medio (...)" (pág.25); "(...) arranca de un tejo lo superfluo y esculpe en su lugar lóbrega rajadura (...)" (pag.85); donde "superfluo" y "rajadura" sustituyen respectivamente al órgano sexual masculino y femenino.

Igualmente, la sustitución puede tener una resonancia cultural oriental, que con su distancia produce un efecto claramente cómico: "Lo cual no impidió que unos días más tarde ya comunicara otra vez a los muñecos, el perverso, su nirvana (...)" (pag.25) Donde el "nirvana" no es otro que el goce erótico.

El propio texto no oculta, sino que menciona expresamente este procedimiento, dando la clave de estas construcciones : "Así los pies de Cobra aparecerán :

"(...) No tocaron más a los enfermos ni los nombraron; los exiliaban con perifrasis barrocas : fueron el Nilo -por sus crecidas periódicas-, el Ocupante, el Insumergible.(...)" (pag.35)

5.0.2. La proliferación elusiva.

Este procedimiento de la escritura de Sarduy guarda evidentes relaciones con la teoría cosmológica del "Dio Bary". Al igual que en ésta, el centro u origen - se había diseminado en partículas astrales, el vocablo o significante central aquí ha desaparecido igualmente, como resultado de una explosión de sus aspectos significantes y significativos los cuales podemos reconocer en los restos o fragmentos de otros términos que lo replenan si bien sólo parcialmente. Así eludido el término clave no queda sustituido por otro término o por una - cadena, sino por una red de significantes que bien fonética o semánticamente lo van sugiriendo progresivamente en una órbita de formas en torno a ese centro vacío, el significante tachado :

"Calmaos, oh, Señores -profirió el Maestro-; el -- cambio morfológico que pretendemos pueda obtenerse, y ello sin que la criatura abandone los brazos de Morfeo hasta con inyectarle en las venas nieve.

(...)... para combatir el elbarozo o blanco morfeo. un herpes corrosivo o más una lepra que atacaba al ganado, inyectaban a las reses un alcaloide del opio disuelto en agua fría. En las montañas los pastores usaban -- nieve.(...) " (pág.73).

En este fragmento el significante borrado (o expig

sionado) es el de la MURFINA, (mortológico, Morten, mortu, no son sino restos del significante inglés que lo sugieren); droga derivada del opio ("opio") de color blanco (leve, albotado) que se administra inyectándola en las venas. De esta forma, Sarduy no sólo hace proliferar barrocamente el texto, desplazando el modelo lingüístico cotidiano, sino que consigue imitar este procedimiento lingüístico muy acertadamente el paradigma cosmológico del Big Bang.

En un fragmento similar, la proliferación alusiva nos informa de las actividades de producción y tráfico de drogas que practica la banda de Cobra en el capítulo "Para los pájaros" : "En cabezas huecas de budas benévolas reciben los cinco transformadores los tekones de opio que extraen destatallando pupilas y luego elaboraban. La novena sublimación convertía los grumos en su revetón ligero y blanco. Un edicto hacchosa y colático trabaja los estatutos travestido en anticuario diligente y amanerado tibetólogo. Los había cedido ese almacén en cuyas salas diurnas amontonaban sus detaridos y apócrifos volúmenes tráficos de arte esotérico". (p.199) Los significantes subrayados de una forma indirecta sugieren el clandestino tráfico y producción de las drogas extraídas del opio, por esta banda de famosos lamas tibetanos de Amsterdam.

Esta escritura, que alude todo mensaje directo, se

desarrolla en una serie de círculos concéntricos cuyo centro, aunque elíptico, está presente como ausencia como vacío. "Así Cobra exige, lo que Severo Sarduy denomina, una lectura radial: cada palabra está allí como pulverizada en esferas separadas del volumen conjunto, un desencadenamiento y vibraciones concéntricas que se arrastran unas a otras." (57)

5.8.3. Enumeraciones proliferantes de significan- tes.

Como manifestación del ~~tratamiento~~ ^{trato} privilegiado que en la novela recibe el significante en tanto que elemento sensible, material del lenguaje relegando a un plano secundario el significado como elemento idealista y logocéntrico, Sarduy dispone de largas series de significantes que se acumulan de manera caótica en la cadena de la frase, en un simulacro expansivo "ad infinitum" que no evitamos relacionar con la otra expansión, la del espacio cósmico: "(...) Encerrados en frascos transparentes por todas partes rotaban cepas, hojas anchas y granuladas, retorciéndose, phosfóreas arbustos enanos, flores enfermas cuyos pétalos roían larvas diminutas y brillantes, helechos estrujados que en los pliegues albergaban huevecillos trémulos, en multiplicación constante (...)" (pág. 30).

Estas series enumerativas, que no añaden ningún significado nuevo al texto y se constituyen como mera proliferación formal, rompen la simetría entre signifi-
ficante y significado que caracterizan el discurso lingüístico cotidiano.

En otras ocasiones, las series tienen a romper no solo este principio lingüístico sino que en su disposición de yuxtaposición vertical, alteran la continuidad lineal del discurso : "(...)... y a partir de la cen-
sa en el orden siguiente :

chorreadas fajas ambarinas

salpicaduras de ópalo

tintes de hidromiel

borrones de naranja

estratos crepusculares

hilos tenidos de púrpura

grumos de granate

otra vez sangre." (pag.107)

En este orden tipográfico como ha señalado BOUTON (58): "(...)... se percibe como un paro en el movimien-
to de la línea; esta enumeración se dispone de un modo u otro perpendicularmente al resto del texto." "(...)...
todo quedará más claro, pondré, por decirlo así, "en sag-
tor" la función gramatical de estos términos. La estruc-
tura de la frase me será visible inmediatamente, e in-
cluso podré saltarme una parte de esta enumeración para

ver como continúa, sin perjuicio de volver atrás más tarde."

Así Sarduy elige este procedimiento arriba reseñado en numerosas ocasiones en la novela :

"(...) comieron carne de hombre
de vaca
de elefante
de caballo
de perro." (p.216)

En este mismo sentido de recargamiento y obturación del texto a partir de la acumulación de significantes hay que incluir los fragmentos que en lenguas extranjeras -inglés sobre todo- sirven para acentuar el carácter opaco e ilegible del texto novelístico : pp. 137-138.

5.0.4. El lenguaje : artificio doble, disfraz al cuadrado.

Es importante reseñar por último, que, además del desplazamiento del lenguaje comunicativo que la novela realiza a través de todos esos procedimientos analizados, el lenguaje que es ya en un primer grado metáfora de la realidad, recibe aquí un grado más de complicación. De este modo, el lenguaje se convierte en la novela en un juego o artificio expreso que borra cualquier atisbo de realidad.

Cobra, en su estancia marroquí, no se conformará solamente con cantar mambos -lenguaje ya en sí mismo artificioso- sino que a este artificio añade el de hacerlo en zaparrancho. (pag.93)

En un momento del relato, un negro, ante la llegada imprevista de la policía a una reunión adicta y espiritual, cifra un mensaje ruso del Soviet Supremo, -- previamente traducido al swahili, en el los pliegues -- de los testículos.

Otro ejemplo de esta misma consideración del lenguaje como artificio lo realiza el indio que decora la piel de Cobra con "pájaros del trópico asiático irisan- do la frase "Sono Assoluta" en indi, bengali, tamil, - inglés, kannala y urdú." (pag.28)

El lenguaje, de esta manera anecdótica, pero simbólica, se deshace de cualquier atisbo de representación de una realidad, para convertirse en un artificio doble, en un disfraz al cuadrado.

5.2. Valoración final.

Cobra, en lo que tiene de pulverización de las - convenciones literarias precedentes (textos, fragmentos y paradigmas dominantes; principios narrativos y de verosimilitud; etc) y de proposición de una estructura nueva, propone una práctica de lectura (y posiblemente de vida) en la que nos desligamos de las convenciones que nos están impidiendo el conocimiento de otra realidad, de otra escritura, más amplia y liberada que la que hoy conocemos.

Quizás la dificultad de lectura más notable que presenta la novela sea la de la resistencia a una lectura creativa, no repetitiva, de los modelos o paradigmas que en la novela se introducen. Así por ejemplo, - la novela no ha pretendido restituirnos o dar cuenta de la India auténtica, sino que mediante la introducción - de este paradigma extranjero se produjese una cierta alteración o desplazamiento del paradigma occidental predominante. Tampoco, ha tendido a anular éste - si se exceptúan algunos momentos del "Diario Indio" - sino que éste es necesario para marcar la progresiva corrupción y desplazamiento que se va efectuando solapadamente.

Igualmente, y al carácter dinámico polisémico de la escritura de la novela aquí lo permite, en su relato también como texto es en un cierto modo también un his-

toria, la ficción de un imposible que nosotros fijamos en tres niveles.

- La novela manifiesta la dificultad para un diálogo adecuado, entre Oriente y Occidente si bien ésta se sitúa en la única vía posible.
- La novela, a otro nivel, como se ha visto es la historia y el fracaso de la transformación y la imposibilidad de recuperación del cuerpo en una perspectiva occidental. Aunque como antes decíamos, la aproximación a Oriente pueda enriquecer nuestra manera de entender y vivir el cuerpo.
- Por último, el libro da cuenta del intento igualmente inalcanzable de acceder a una escritura liberadora y liberadora de las limitaciones que el discurso realista le impone :

Expresión simbólica que manifiesta idéntica dificultad que el hombre encuentra para su completa liberación.

NOTAS.

1. N.º 1, Sudamericana, 1972 (pp.263)
2. "Cobra" en Le Quel, París, n.º 43, Automne, 1970
Fragmento de la novela del mismo nombre, por entonces inédita, traducido al francés por Ph. SOLLENS y el autor. (pp.37-46)
3. "Responses" : op.cit.,idem. (pp.71-76). (La traducción de la cita es nuestra).
4. SARDUY, Severo : "Conversación" con Emir RODRIGUEZ MONREAL en Revista de Occidente, Madrid, 1970, n.º 93, pag.319.
5. Idem : p.318
6. ORTEGA, Julio : "El lugar del texto" en La Cosa de la Ficción, Madrid, Fundamentos/Espiral Revista, - 1977 (pp.55-59)
7. El libro tibetano de los muertos (Traducción al español de Horacio Quinto). Barcelona, Stars-Monks.(s.f.) (pp.44-45)
8. El efecto barroco, como ya vimos en el CAP.II, no puede producir por el desplazamiento del paradigma precedente, por otro nuevo, que, introduciéndose indirectamente, altera el sistema de relación. Así la introducción del espacio kleperiano, elíptico, modifica profundamente la concepción circular de Galileo. (Barroco. N.º 1, Sudamericana, 1974).

9. "El Barroco après la lettre". (Entrevista con Alberto CARBÓN y Biel MESQUIDA) en DIWAN, Barcelona, 1979. nos. 5/6, pag. 90.
10. Op.cit.
11. Big Bang. Barne., Tusquets, 1974. (pp.45-69)
12. ASIMOV, Isaac : El Universo. Madrid, Alianza, 1979 (5ª Ed.) (pag.293)
13. Barroco : op.cit. (pag.91)
14. ASIMOV, Isaac : op.cit : pp.183-185.
15. Idem : p.222
16. Idem : p.223
17. Idem : pp. 231-237
18. SANDUY, Severo : Big Bang (p.56)
19. Barroco : p.97.
20. CONZE, Edward : El Budismo. México, F.C.E. 1970.. (pág.265)
21. Conjunciones y Disyunciones. México, Joaquín Mortiz, 1969.
22. PAZ, Octavio : op. cit. pag.70.
23. Op. cit. (nota,7)
24. CONZE, Edward : pag.291.
25. Idem : pag. 202.
26. Alan WATTS considera esta forma de pensamiento iluminativo como originario del Tao chino, que será absorbido posteriormente por el Zen. (El Camino del Zen. Barcelona, Edhara-Sudamericana, 1975)

27. México, J. Mortiz, 1967. Reeditado posteriormente en Poemas (1935-1975). Barba, Seix Barral, 1979 - (pp.479-496). Nuestras citas a este texto se refieren a esta última edición.
28. Op.cita.
29. Esta presencia constante de O.Paz en la 2ª parte de la novela, no debe sorprendernos, ya que para Sarduy Paz ha sido uno de los pocos escritores europeos que ha sabido acceder a lo que, para entendernos, llamamos. India "auténtica". (Entre cit. p.319)
30. PAZ, Octavio : Conjunctiones y disyunciones (p.69)
31. Cita en Cobra.
 Subvirtiendo el diagrama corporal/lingüístico del yuglo de los 6 "cokras", Sarduy ha dicho, buscando una imagen correspondiente de la génesis de la escritura y de su sujeto : "la energía del deseo, -- del sexo, asciende por su cuerpo, y quizá no llega hasta la pureza conceptual y nítida de la disolución en el cerebro, sino que se descarga en la mano, pasa a los dedos, monta la grafía de las palabras". Con otras palabras, el deseo y el cuerpo mismo como sujetos de la escritura. ("S.S. : la palabra descapitalizada" en El Viejo Topo, Barba, 1978, n° 19 (p.66)
32. Idem. pp. 63-75

33. Op.cit (pp.35-36)
34. Esta palabra sánscrita, al traducirse al español como Vacuidad, pierde bastante de la riqueza significativa que contiene en el original. La raíz de "sunnya" significa "hinchado" y algo que está hinchado que está hueco o vacío. Pero al mismo tiempo significa, en sánscrito, "lleno de una sustancia extraña". En este sentido, se emplea para hablar del hombre, que está hinchado, lleno de una sustancia extraña y ficticia como es la personalidad, el yo (CONZE, Edward : op.cit. : p.178-179)
35. "Grupo Cobra" en GUADALIMAR, Madrid, Año VI, 1980, nº 51 (pp.11)
36. Escrito sobre un cuerpo. B.A.⁹, Sudamericana, 1969. (pp.9-30)
37. Les Larmes d'Eros. Paris, Pausent, 1967, (pp.232-234).
38. CORTAZAR, Julio. : Rosalea. B.A.⁹, Sudamericana; 1964 (pp.70-72)
39. Ferebeuf o la crónica de un instante. México, Joaquín Mortiz, 1965.
40. SARDUY, Severo : Op. cit. p.17.
41. Idem. p.20.
42. Idem. p.21
43. "Las metamorfosis del texto" en Severo Sarduy. Madrid, Fundamentos, 1976 (pag.40).

44. ALAN W. WATTS, que de manera particular ha llegado a una profundización nada frecuente en los ámbitos del budismo Zen, desde posiciones occidentales, manifiesta : "No apoyo la idea de importar el Zen del lejano Oriente, porque está ligado a instituciones culturales que nos son muy extraños". (El camino del Zen. (pag. 10).
45. El caso de los "beatniks" norteamericanos de los '50 y los "hippies" de los '60 ejemplifican respectivamente una lectura invasiva de lo oriental; muestra del desarraigo social, en los primeros, y una lectura mimética y neurótica, en el caso de los 2ºs.
46. SARDUY, Severo : "(...) el sadismo carece de sujeto, es pura búsqueda del objeto". (Escrito sobre un cuerpo : p. 14)
47. Como se sabe, "celoso" o "celosa" en el "argot" de homosexuales y "travesties" además de ser un apelativo cariñoso, se utiliza para nombrar al individuo del grupo al que mayor prestigio, o respeto o amor se le profesa.
48. SARDUY, Severo : "Botero i el tiempo de la siesta" en GUADALIMAR, 1976, nº 11, Marzo (pag. 27)
49. CONZE, Edward : Op.cit. : p. 179.
50. El tema del doble aparece más rigurosamente tratado en su novela Maitreya. Allí lo estudiaremos.
51. SARDUY, Severo : "Punk a la francesa" en El País.

Arte y pensamiento, 28 de Mayo de 1978 (pp.I y V).

52.París, Ed. 10/18

53.Escrito sobre un cuerpo : pp.49-52

54.Idem: pag.52.

55.SARDUY, Severo: "Por un arte hipertálico" en -
GUADÁLIMAR, Madrid, 1977, n° 19 (pp 62-64)

56.Los subrayados de esta cita, como de las que --
aparecen en el resto de este apartado son nues-
tros.

57.SOLLERS, Philippe : "La boca obra" en TEL QUEL :
op. cit. pag.35.

58.DUTTON, Michel : Sobre literatura. Tomo II.Dar-
na, Seix Barral, 1967. (pp.141-142).

6. Análisis de MAITREYA.

"Estoy en un templo budista (chino) en las afueras de Singapur.(...) Borobudur : el gran mándala se desmorona, devorado por dos tipos de hongos. Antes que, para salvarlo, la Unesco lo desmonte piedra por piedra, voy a verlo, y allí comienza Maitreya. (...)"(1)

Esta cita extraída de su auto-cronología, que después se intertextualiza en la novela, significa, en un cierto sentido, lo que Maitreya quiere ser : un viaje de retorno, un movimiento que surgido en Oriente, se finalice en Occidente.

Maitreya (2) es, para decirlo fácilmente, una especie de anti-Cobra, que realiza de algún modo el reverso de la novela precedente. Así, Maitreya se concibe como una travesía, que, iniciada en Oriente, en el gran mándala, solamente visible desde el cielo, termina en Occidente, en el caos más absoluto. Pero Maitreya no quiere ser solamente la vuelta y la reinsertión en el sinsentido del mundo occidental, quiere ser también la renovación, la luz para un mundo agitado. El mensaje de Maitreya quiere ser de liberación.

6.1. El título y el punto generador de la novela.

Como punto de partida, la novela está constituida como una dedicatoria y un llamamiento esperanzado a Maitreya.

Maitreya es el buda mesiánico o el buda del futuro. Su venida y reencarnación en la tierra, varios milenios después de la ascensión al Nirvana de Sakiamuni, traería un mensaje de renacimiento y de liberación al hombre.

Según cuenta CONZE, la tradición del buda futuro, Maitreya, arranca de un momento de fuerte decadencia dentro de la Antigua Escuela del Budismo, que podría situarse en torno al año 200 d.c. Por esta época, la esperanza en la consecución del Nirvana o salvación en esta vida se había perdido; la mayoría de los monjes y fieles aspiraban como máximo a una nueva reencarnación.

En este período tan desfavorable y pesimista, va arraigando la necesidad de un nuevo Buda. En este contexto, Maitreya significaba la amistad, el tiempo que encarnaba la esperanza de un mundo nuevo y mejor.

Insertada en esta tradición budista, la novela quiere en alguna forma recuperar ese mensaje de esperanza que encarna Maitreya. La novela supone que existen motivos suficientes -ocupación china de Tibet, ex-

pulsión de los monjes budistas; expansión y degradación de la doctrina de Sakiamuni por Occidente; casa occidental, etc. -para renovar y confiar en la venida simbólica del Buda futuro.

6.2. LA FICCIÓN y sus núcleos episódicos.

A diferencia de las dos novelas precedentes, la ficción de Maitreya se apoya en sucesos y circunstancias de nuestra historia contemporánea. A los ya citados su cesos -invasión china de Tibet, expansión comercializada de la doctrina budista en Occidente- hay que añadir las referencias a la revolución y el exilio cubano; a la locura norteamericana (Fist fucking of América); a la reactualización de la brujería, etc.

Estos hechos actuales funcionan como simples puntos de apoyo, a partir de los cuales se va a escribir la "historia". Sobre ellos, la escritura va a imponer una nueva lógica espacio-temporal, una causalidad sin dependencias realistas, en el que la referencia histórica y la palabra se juxtaponen para crear una nueva -verosimilitud. La efectividad de la escritura se va de sembrando de todo orden exterior de cualquier génera que histórica, para demostrar que la única "verdad" - es la que impone el lenguaje, el patológico, impugnar, - barroquizar la impostura del Discurso Histórico. Aspecto de la novela cuya imagen más evidente es el personaje del Enano, platór hiperrealista. "Pedacito de Cuba", llamado así también ejemplifica perfectamente esto: "Pedacito (...) con el fresco, quería reflejar -dentra-, aunque invertida, la Historia". (pág. 100)

A la manera de Cobra, la novela se organiza en dos ficciones diferentes, que mantienen entre sí una continuidad en la significación.

La 1ª de ellas se concibe, según hemos dicho ya, como un prolongado viaje desde la montaña (Tíbet) al mar : desde la muerte del Gran Lama a su reencarnación y nueva muerte, que no es sino el paso al Nirvana. Relato por tanto circular que se despliega en torno a la perfecta vacuidad, a la liberación total.

En el inicio de esta primera ficción, coinciden dos hechos que tienen algo de paralelo en su comienzo y final, de símbolo de muerte y reencarnación : la agnición del lama instructor y la invasión del Tíbet por -- tropas (4) " ¡Al Sur, antes de que lleguen los nórdicos amotzados!" (p.21)

Ambos hechos en lo que tienen de carácter letal y de fin de un período, llevan implícitos también la idea budista de la reencarnación. Los dos hechos encontrarán su continuación y solución en el nuevo nacimiento del instructor y en la expansión hacia Occidente --correlato de la expulsión de Tíbet-- de la doctrina budista.

Entre esos hechos, se abre la ficción, que, como ya se ha dicho, partiendo de lo histórico y exterior, en nada se somete a su orden, e instaura uno nuevo : el orden lingüístico que impone la escritura creadora.

En esta paréntesis, es el que se ve a desarrollar

el relato (espera confiada de la nueva encarnación) se inserta la venida de Maitreya : "El mensaje de Sakiamuni (...) ha cumplido su órbita. Como la noche sobre el mánala, se acerca el tiempo de Maitreya". (pp. 24-25)

La reencarnación del instructor se produce en el templo indicado por éste antes de su muerte. Allí red- parece en manos de "(...)...dos viejas tendinosas y amarillas como sibilas sulfuradas, las hermanas Leng, en una gran palangana de plástico (...) Bañaban a un niño que apretaba los ojos para que no le cayera jabón"

Una vez realizadas las pruebas de autenticación demostrada la verdadera identidad del rehuido desean- do apropiarse de él los monjes tibetanos, las viejas - huirán con el niño rumbo al mar. Atravesando toda la India, se instalarán en Ceilán, anticipo de la otra ig- le a la que más tarde se viajará.

En un hotel religioso, centro de las actividades del reencarnado, se instalarán las viejas Leng, su sobrina iluminada Leng y el propio infante. Más tarde, se unirá a estos el Dulce, cocinero mandarín antiguo.

Progresivamente, el joven irá abandonando cual- quier atinbo apostólico, hasta entregarse finalmente a un peculiar y occidentalizado Nirvana ; "Esta misma noche, después de que den los resultados del fútbol, en- traré para siempre en el nirvana". (pag.69)

Agotado el negocio búdico, Iluminada y el Dulce enfilan sus destinos, azarosamente, hacia la isla, hacia Cuba, (2º viaje literario de Sarduy a la isla) don de tendrá conclusión final en la 2ª parte, el viaje -- iniciado desde la montaña. En el tránsito oceánico, -- Dulce mezcla, subversiva y barrócaemina, los sabores -- gastronómicos chinos con los taleños.

Con la muerte del reencarnado, la dispepsión en - sectas y la guerra entre grupillos fanatizados, el mensaje desaparece en una degeneración progresiva. Sólo - quedó como resto de aquél : "Un sonido que fue tornan- do hacia lo grave, hasta que seguido por una lluvia de cartilagos, granizos roncós, se apagó en el círculo de un OM." (pág. 62).

La segunda parte de la novela, a diferencia de la primera, que mantiene un hilo narrativo conductor, se desarrolla por la superposición de secuencias indepen- dientes en el plano narrativo; trastuque de la causa- lidad lógica que se acrecienta, como después se verá en 6.6., por la técnica de cajas chinas.

El Doble (1º)

I. En Sagua la Grande, pueblo cubano, conocido por sus prácticas santeras, va a conocer el nacimiento de - unas gemelas chinas tan idénticas "(...)..." que había que marcarlos con puntos de colores en la frente para saber cuál había ya mamado..." (pág. 67)

Dotadas de facultades curativas, la presencia de las meigas aligeraba el dolor o la tullidez hasta hacerlo desaparecer : brincando sobre el paciente o cruzando tres veces delante de él.

Sin embargo, la llegada de la 1ª menstruación trae consigo la pérdida de todos sus poderes y el paso obligado al espectáculo de la Opera China Revolucionaria de Sagua, burlesco que se encuentra bajo la dirección de una viuda exiliada de Formosa : "...alzaban con el puño cerrado una ametralladora automática, de líneas muy sobrias, y una cartilla luminosa, de páginas duras, -- abierta por el medio." (pág.92).

Aprovecha Sarduy esta anécdota, para, de manera muy indirecta, parodiar y ridiculizar, al tiempo que mostrar como inútil cualquier pretensión de adoctrinamiento político por vía del arte : "Para la viuda, y para los tres organizadores de aquel solapado entretenimiento, las hermanas representaban "La Paz ensaltecadora de los Pueblos" y la "Solidaridad entre Países -- Hermanos en Lucha", para los solados "seguros" adictos a los suntuosos trajes y visajes líbricos de las Goyas, estas fueron, y para siempre, la Divina y la Iremenda." (pág.93)

A este burlesco, asiste admirativo Luis Leand, el cocinero impácial y lezamísimo, quien frecuentará la compañía de los gemelos. La referencia a Lezama intro-

duce en el relato un complicado juego literario, donde se confunden las anécdotas alusivas al Maestro, a su obra y los propios escritos de Sarduy.

II. En una piscina de Miami aterriza La Tremenda. Encontrada, por el Enano, personaje puntal del relato, lo llevará a su casa y le prestará todo tipo de atenciones. El Enano practica la pintura hiperrrealista hasta la extenuación. Precisamente será en el pasillo de su casa que representa con toda suerte de detalles la flora y fauna cubanas, donde aparecerá la naturaleza "abuterada" (5) de Luis Leng, que será ofrecido a manera de obsequio a la Tremenda. La lascivia del Enano y de la Gorda hará huir despavorido al chino.

La secuencia se cierra con la caída desde el cielo, claro, de la Divina.

El Puño (1°)

I. La Tremenda y su doble, la Atrocizada, a la que cuida y reproduce todos sus detalles, van a ser ganadas por el Enano indonesio a "la técnica de la iluminación por el asombro" (p. 109) o lo que es lo mismo, a "la secta nasiente del templo a mano:" f.f.s." Fist fucking of América". (pág. 110) (6)

II. La Tremenda, secundada por la Divina y otras locas más, entre ellas el Enano, forman un grupúsculo fanático -Los Comandos- que se dedica a difundir y a practicar los mandamientos de la secta "primitiva" con

todas sus rigurosas consecuencias: "Las que aún tenían qué, lo conservaban en un estuche peniano, de cuando te jido, con motivos batik". (pag. 112)

El restaurante de Luis Leng -El Jardín de los Gong- será el espacio atemorizado de la exégesis del puño y el lugar de encuentro renovado - (recordar la huida flo-ridense)- de la tremenda y el Chino.

La debilidad peniana de la Divina la hará desapa-recer impugnada por un perverso pinchazo de la tremen-da, a quien, similar debilidad, la lleva a transgredir con Luis Leng, el mandamiento capital de la secta.

El Doble (2º)

1. La tremenda, ahora, cantante de cabaret, se de-dica a interpretar las composiciones operísticas de Wag-ner, es decir, "los mugidos para oheos conmovedores re-pertoriados por Richard Wagner". (pp. 125-126). Bajo es-to pretexto introduce en el relato la irrepetible e im-itable andadura musical de Florence Foster Jenkins.

(6 bis)

Cansada de tanto gorgo y de la tiránica presencia de la empresaria, la tremenda planea apartarse, por un tiempo, a la vida contemplativa y macrobiótica: "Cul-tivaría ella misma sus zanahorios. Por la noche, ante un paisaje rojo, pensaría en la batalla entre el bien y el mal." (pag. 127)

Para ello, no tendrá otra alternativa que dejar en

el cabaret a su doble, sustituyéndola. De este modo se introduce en el relato la referencia al doble brujeril citado por Julio CARO BAROJA (7).

El Enano, artesano esmerado de ^{SOSIAS} ~~enanos~~ confundibles y perfectos, va a realizar el de la Tremenda, "(...)... a partir de una muñeca inflada a reventar..." (pag.131)

La referencia a la brujería convierte la ficción en un aquelarre apócrifo, orquestado por una banda de energúmenos adictos -Las Tétricas- que harán huir despavorida, New York a través, a la Tremenda, cuando ésta descubre en el banquete hechiceril adecuadamente cocinado y condimentado, el cuerpo gomoso de su doble.

Lanzada en una fuente la pastilla que las brujas le dieron, el chino emergerá.

II. En esta secuencia, las Tétricas persiguen a la Tremenda hasta su escenario cabaretero. Micro-ondas mediante, la tropilla de fanáticas de María Callas - las Calladas - interceptan las actuaciones de la Tremenda, ^{TRANSFERENTES} ~~espectáculos~~ del Civismo oficializado: "Una vez cuadrículado el blanco, lanzaban hacia él ultrasonidos que -- elevaban la temperatura de la región bombardeada, provocaban en ella una comezón inaguantable y destruían sus células; concentradas en las cuerdas vocales, los rayos las distendían irremediablemente, generando, en lugar de notas impostadas, alaridos desahorantes cortados de otros decibeles efortunadamente inaudibles para el hombre, pe

ro no por ello menos reales..." (pag. 141)

Ante armas tan utilizadas, la Tremenda no podrá por menos que servirse de su doble. En esta situación, ésta será el que reciba los envíos electrónicos de las Calladas, mientras la Original podrá desarrollar su canto wagneriano a lo Florence Foster Jenkins.

Un escultor de dobles humanos -John de Andres- se encarga de reproducir el robot de la Tremenda, que pondrá fin a las artes malignas de las Calladas. Aprovechando el ambiente semi-clandestino del sótano del artista, reaparecen los dos viejos indonesios que ya conocemos de la 1ª parte, si bien ahora dados al culto alucinógeno - según las indicaciones de María Sabina. (8)

El Puño (2ª)

La Tremenda, el Enano y el chófer itánico -Luis Long- perseveran en la apología y práctica del Puño entre los cerámicos potentados de los petrodólares.

El abuso digital del Enano (en-año) en el tráster de un jeque genera en el texto un dinamismo de carreras y venganzas que el mínimo sufre.

Después de la aparición milagrosa (7) de un faleán que, en letras plateadas, lleva el nombre del profeta; después del alumbramiento monstruoso de la Obnab; la Tremenda y Enano, dados a las prácticas religiosas y vitales más transgresoras - "la religión es vivir al revés" (p. 183)-, terminarán demostrando "la impermanen-

cia y vacuidad de todo".(p.107)

6.3. La intertextualidad de la novela : Referencias principales.

En las dos novelas precedentes, Sarduy practica, según se ha visto, distintos tipos de intertextualidad, que en cada una de ellas adopta formas particulares. Sin abandonar éstas, pero pasando a un plano secundario, - Maitreya se constituye básicamente sobre una referencia fundamental : la presencia de JOSÉ LEZAMA LINA.

6.3.1. La presencia de Lezama.

En el capítulo I, señalábamos las constantes lezamianas de la escritura de Sarduy, sobre las que, por evidentes, no hemos querido insistir a la hora de analizar las novelas precedentes.

En Maitreya, por el contrario, la presencia de Lezama es tan central, y no solo a la manera ya señalada - imágenes lezamianas, lenguaje barroco, etc. -, sino a un nivel temático, que se hace inevitable y esencial, analizar de qué forma concreta se produce ahora la acción de Lezama en esta novela.

Además de la cita explícita de Paradiso (9) en nota a pie de página a propósito de un fragmento de la novela de Lezama que Maitreya incorpora (pág.114), a través del cual Sarduy da la pista exacta de la procedencia -por si había dudas- del personaje de Luis Leng y de las referencias a la cocina cubana, (sobre las que

volveremos más abajo); la presencia de Lezama en esta novela no es solo importante, sino determinante, toda vez que ésta se construye en relación a la escritura lezamiana, especialmente de Paradiso.

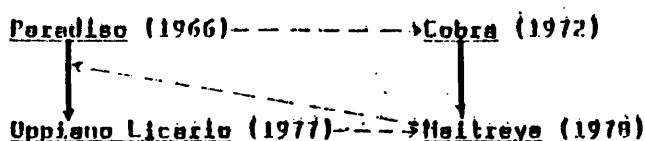
Al analizar Maitreya, pensamos que es absolutamente riguroso convocar aquí lo que en cierta ocasión dijera el propio Sarduy, respecto a la relación de su escritura con la obra del Maestro: "(...) yo no me siento próximo a Lezama sino en Lezama, en total fusión con su texto, o más bien comprendido en él, insertado en él; sería lógico decir que todos los otros escritores, presentes o no, resulten ajenos a mi cuerpo, él no. Ya he dicho que todo lo que he escrito no es más que una nota en bajón de página de Paradiso".(10)

Esta cita cobra todo su valor, evidencia su precisión, cuando la contrastemos con el profundo carácter lezamiano de la última novela de Sarduy. Toda ella se puede leer, en la cantidad de referencias de Lezama que la llenan, como una ampliación o explicación de determinados temas presentes en Paradiso. Incluso se podría hablar, con cierta propiedad de una cierta correspondencia entre la novela de Sarduy y la obra inconclusa de Lezama, Oppiano Licario (11), si bien en este caso ello es más problemático, pues ambos textos se escriben de manera simultánea, aunque Lezama la concibiera con anterioridad, y que de no haber sido por su muerte, en 1976

seguramente habría continuado por unos años más. (12).

Maitreya, novela planteada como continuación y reverso de Cobra, enlaza, pues, con el mundo de Paradiso y Oppiano Licario, situándose en cierto modo entremedias de ambas, como texto iluminador y esclarecedor de ambas novelas. Al mismo tiempo, que, en una cierta lógica, acausal, a histórica, da luz "a posteriori" sobre el paralelismo entre Paradiso y Cobra.

Relaciones que podríamos simplificar en este esquema :



En este juego esquemático de relaciones, Sarduy aborda, esto es lo importante, una temática esencialmente lezamiana, concretada en dos núcleos semánticos esenciales como es la liberación y anulación de todas las pasiones y su correspondiente imagen poética en la resurrección. Esta temática es la que Sarduy lleva a su novela, si bien en él esta misma corriente de pensamiento está filtrada por otras influencias distintas como es el budismo.

RITMO MEXICANICO : Vecuidos budistas.

Ya en Cobra, si bien es a partir de Maitreya que

se puede comprender esto mismo, de ~~de~~ progreso del personaje central de la novela, de manera similar a J.Cemi en Paradiso, discurre por un camino de perfección que - le lleva de la tiranía corporal y pasional a la liberación y anulación de las tensiones.

En la novela de Lezama, el modelo y guía de José Cemi será el propio Oppiano Licario; en la novela de Sarduy, el modelo si bien no explicitado, sería el Duda. Ambos, al final de su trayecto, Cobra y José Cemi, están poseídos, en términos lezamianos de "ritmo hesicástico", al alcanzar una sofrosine perfecta; la vacuidad budista en Sarduy.

Ambos personajes, al final de su trayecto depurativo, se encuentran igualmente preparados para empezar es decir, y esto es lo paradójico, al final aquí es en realidad un inicio.

En Paradiso, la novela se cerraba textualmente : "(...) ritmo hesicástico, podemos empezar". Cemi ha cumplido su aprendizaje y su liberación guiado por Oppiano Licario. A partir de este momento, en la novela de Oppiano Licario, José Cemi (y los aspectos complementarios de su personalidad : Foción y Froncesia) va a ser protagonista y conductor de su propio destino.

En Cobra, la frase final : "Qué a la clot de Ioto, el Diamante advenga," (pág. 263), señalaba la preparación y la esperanza de Cobra en una vida liberada, que,

en cierta manera, Maitreya pretende completar y elucidar, a través de dos caminos bien distintos. En la primera parte, la liberación la consigue en su protagonista, a través de la doctrina budista; en la 2ª parte, la consecución del ritmo hesicástico se alcanza, en camino inverso, en el paso por sucesivos estados de caos y desorden. En ambas vías, la demostración final es idéntica, : el cero perfecto, el OM budista y "(...) la impetmanencia y vacuidad de todo."

Resurrección cristiana, reencarnación budista.

Es decir, tanto Paradiso, como Cobra, dejaban, a Camí y al personaje central de Sarduy, preparados para una vida nueva para un renacimiento, que había de cumplirse en las novelas de Opplano Licario y de Maitreya.

La mejor imagen lezamiense de la liberación y de la consecución del Absoluto es la de la resurrección. Dentro del sistema poético, creado por Lézama, es posiblemente esta la idea central. En ella se expresa de manera simbólica y corporal lo incondicionado, lo misterioso y lo inaprehensible, de lo cual solamente puede dar cuenta a través de su lenguaje pre-lógico e imaginario el poeta : "La imposibilidad de que el hombre justifique la muerte hace que ese imposible convierta la resurrección en un posible". dirá Lézama en uno de los textos fundadores de su sistema poético.(13)

Opplano Licario, personaje-Imagen que representa

en los novelas de Lezama la poesía y el conocimiento absoluto, va a morir y no por casualidad en el final de Paradiso, para resucitar, por así decirlo, en la novela que lleva el nombre por título. Con esa confluencia de muerte y resurrección de Oppiano, Lezama quiere dejar bien clara la funcionalidad de este personaje dentro de su mundo novelístico.

En Maitreya, asistimos a idéntico proceso: la muerte del gran lama (imagen del Buda) tiene su correspondiente renacimiento y reencarnación en otra vida más -- del lama, que en este otro nacimiento representa la imagen de Maitreya. Esta reencarnación budista, que Sarduy integra en el texto, cumple idéntica finalidad que en Lezama: expresar de manera poética lo incondicionado, loaccusal; romper la lógica cartesiana, del tiempo y espacio únicos.

No terminan aquí las correspondencias entre la -- muerte y renacimiento entre Lezama y Sarduy. En la muerte del lama instructor de la novela de este último, existen ciertas resonancias lezamianas, en las que evidentemente ha querido insistir el autor: "Otorgó a esa frase, y a los dolientes desencajados, su último soplo. Y, sin más, se adentró en la fijeza." (pág.22). Es precisamente esa última palabra-"fijeza"- la que encierra referencias lezamianas; no solo porque este vocablo sirva para dar nombre a un libro de poemas, sino en la que

el término significa dentro del sistema poético creado por Lezama. La fijeza contrapuesta al eterno fluir que es el existir, representa la manifestación esencial del ser, un estado de absoluto reposo. Dicho con otras palabras, la fijeza no es otra cosa que la muerte, único estado donde podemos conseguir el Absoluto. (14). La verdadera salvación cristiana y la consecución del nirvana budista pasa por la forzosa demostración de la vacuidad de todo y por la idea de la muerte, concebida en ambos casos, si bien de manera diferente como renacimiento como inicio de una vida nueva (resurrección y reencarnación).

Por último, para completar esta serie de presencias lezamiánas en Maitreya, aunque nos situemos en una óptica anecdótica, no podemos dejar sin señalar una correspondencia más en este mismo sentido que venimos hablando.

El título del primer capítulo de la novela, justamente el que recoge el fallecimiento del lama lleva el título de "En la muerte del Maestro". Este mismo capítulo, con algunas diferencias con respecto a su redacción definitiva, fue publicado, de manera aislada y anticipada por Sarduy (15), ya muerto Lezama, con la significativa dedicatoria de "A José Lezama Lima", quiere decirse, que Sarduy no hace un recuerdo, homenaje, un "in memoriam", sino una apelación directa a una persona que,

muerto, sigue estando presente, viva en Sarduy.

La misma mención al "Maestro" en el título del capítulo es una referencia más a la figura de Lezama, cuyo tutelaje literario sobre ciertos autores, entre ellos Sarduy, le valió el sobrenombre de "Maestro"; con lo cual el cuadro de correspondencias se enriquece aún más al establecerse una relación entre el Iama-Maestro y el Maestro-Lezama, reconocimiento a la sabiduría y conocimiento del escritor habanero.

6.3.2. LEZAMA LIMA : Luis Leng y la cocina cubana.

Con los aspectos lezamianos, que acabamos de analizar, no se acaban ni con mucho las referencias al mundo del autor de Paradiso.

Lezama reaparece en nuestro análisis cuando afrontamos la funcionalidad de la referencia gastronómica en la novela de Sarduy. El tema gastronómico en Maitreya, toma como precedente más evidente los capítulos 1º y 7º de Paradiso, en los que Lezama se ocupa de manera especial de la importancia de cocina en el seno de su ámbito familiar y como ejemplo de lo cubano. Concretamente, Maitreya introduce un fragmento del Cap. 1º de Paradiso que en la novela de Sarduy se convierte en un elemento principal.

El referente gastronómico, además de aplazar con Paradiso y por ende con el mundo literario de Lezama,

permite, a Sarduy, realizar incursiones, desde este - campo, en lo barroco y en las leyes que lo rigen, al mismo tiempo que le ofrece la posibilidad de insistir en un terreno de investigación, ya tratado, "lo cubano", y ello a partir de Lozama que ha sido de juicio del autor quien mejor ha sabido ser lo cubano.

El fragmento del capítulo I^o de Paradiso que introduce Sarduy en su novela (corresponde al momento en que Juan Izquierdo relata a José Cemi su "curriculum vitae": "(...)... habiendo aprendido mi arte con el el-tivo chino Luis Leng, que al conocimiento de la cocina milenaria y refinada, unía el señorio de la "confutira" donde se refugiaba su pereza en la Embajada de Cuba en París, y después habiendo servido en North Caroline; mucho pastel y pachuga de pavipallo, y a esa tradición - añado yo, decía con aílabas que se deshacían bajo los abaniconazos del alcohol que portaba la arrogancia de la cocina española y la voluptuosidad y las sorpresas de la cubana, que parece española pero que se rebela en 1868." (16)

De este fragmento de Lozama, sale el personaje de Luis Leng, a quien Sarduy convierte en el sujeto activo de las palabras que pronuncia Juan Izquierdo en Paradiso: "(Al conocimiento de la cocina milenaria y refinada, unía Luis Leng el señorio de la confutira, donde se había refugiado su pereza en la Embajada de Cuba en Pa-

ría. Había servido más tarde, mucho pastel y pechuga de patipello en North Carolina. De regreso a Cuba, formó al mulato Juan Izquierdo, que añadió a la tradición la arrogancia de la cocina española y la voluptuosidad y las sorpresas de la cocina cubana, que parece española pero se rebela en 1868 (pag.114) (Subrayado nuestro)

La tradición a la que se refiere Sarduy, a partir del personaje lezamiano de Luis Leng, no es otra que la tradición china. Sarduy quiere retroceder en el tiempo, por explicación y ampliación simbólica del texto de Lezama y para ello retrotrae la prehistoria gastronómica cubana a la cocina mandarín de China, de donde procede el arte de Luis Leng. Cusi artista barroco, Luis Leng introducirá el paradigma gastronómico chino en la cocina cubana con los consiguientes efectos inversores: "Subvirtiéndolo sin recato, y a lo largo de los mares, - hasta Matanzas, los cánones centenarios de la cocina cubana, mezclando, en platos enchumbados y aparatosos, sus ingredientes incompatibles y básicos: puerco adobado en rodajas de piña, pollo en salsas agri-dulces, pato con naranja, y otras variantes tan perversas que el poder gastronómico impide citarlas." (p.61) Así pues la cocina cubana, que instituye el cocinero Luis Leng no es sino una expresión de la superposición de los tres elementos de la cubanidad, a lo que también se había referido Alejo CARPENTIER al referirse al ajinco cubano, co

na mezcla de sabores americanos y españoles, si bien olvidaba la posible influencia china. (17)

La estructura de la cocina cubana se constituye como un buen correlato artístico del discurso barroco, no solo por el carácter subversivo, trastocador, que evidencia la práctica de Luis Leng, sino también en lo que tiene de despilfarro y mezcla fantástica de materiales diversos, pero según una normativa muy precisa y a la que hay que doblegarse rigurosamente como hace el propio Juan Izquierdo en la preparación del quimbombó del capítulo II de Paradiso. Juan Izquierdo mezcla elementos que a la Señora Rielta le parecen una herajía gastronómica; sin embargo, el mulato será capaz, conocedor de estricta normativa del plato, de dar puntual explicación del por qué de cada una de sus herajías. (18)

De igual modo que la cocina cubana, el discurso literario barroco podría, en su desmesura; en su abundancia y superposición de materiales, parecer que todo en él es arbitrario o improvisado; cuando en realidad para ser realmente eficaz y subversivo tiene que someterse a unos procedimientos precisos.

Por otro lado existe una tradición literaria; en la que el banquete se conforma como un referente ideal para practicar con toda su exuberancia y delectación gustativa, la escritura barroca. Las Bodas de Camacho del Quijote, los banquetes gongorinos de las Soledades,

el banquete de Doña Augusta en el capítulo VII de Paradiso son sin lugar a duda algunos de los hitos más sobresalientes de esa tradición en la que trata de insertarse Sarduy.

Sarduy, que se había ocupado con anterioridad del tema o propósito de Lezama (19), intenta establecer dentro de la novela una fusión entre barroco y comida. Así en un momento de la novela utilizará un concepto del sistema poético lezamiano, para referirse a una impresión gastronómica, el "sóbito" (20) : "Festearon la décima representación con un plato de huevos centenarios que el gáste-sauce adobó, pero "crear un sobito", con pimientos à la façon cubaine". (pp. 93-94).

6.3.3. La referencia pornográfica.

Aún podemos señalar un paralelismo más, un referente lezamiano más en Maitreya : el referente erótico, que, en Sarduy, preferimos llamar pornográfico, por el tratamiento diferente que recibe.

Paradiso, en tanto que suma existencial, desarrollaba, en sus distintas variantes, una especie de faloroscopia o fiesta de exaltación del falo, especialmente en sus capítulos VIII y IX. Los episodios eróticos, que con toda suerte de detalles hiperbólicos, se contaban allí no constituían secuencias aisladas, sino elementos estructurales del proceso de aprendizaje de José Comi.

A través de estos episodios, no siempre bien comprendidos, Lezama quería señalar la apertura de Camí al mundo del pecado; el ritual iniciático que ponía fin a la infancia y abría las puertas de la adolescencia. Al mismo tiempo, esos capítulos, no hay que olvidarlo tampoco, funcionan en conjunto como discurso completo acerca de la homosexualidad.

En alguna ocasión, Lezama no tuvo por menos que explicarse, casi justificarse, señalando la importancia esencial del sexo en el mundo novelesco de Paradiso. Así en una entrevista decía: "...el cuerpo humano es uno de las más hermosas formas ingrádas. La cópula es el más apasionado de los diálogos, y desde luego, una forma, un hecho irrecusable. La cópula no es más que el apoyo de la fuerza frente al "horror vacui"..."(21) Es decir, el mundo sexual y erótico en Lezama se inserta dentro de una visión totalizante de la vida, en la que este mundo de sensualidad cobra su sentido más preciso.

En Maitreya, Serduy despliega igual que Lezama una serie completa de variantes sexuales, pero que, a diferencia del Maestro, no se constituyen como parte de una reflexión acerca del mundo, sino como secuencias aisladas cuya finalidad es la de crear simplemente un efecto barroco.

Con otras palabras, las escenas y cuadros sexuales que proliferan en la novela no buscan una justificación

exterior; están en el texto por sí mismos, reivindicando con su presencia el derecho de la escritura creativa a no doblegarse a ninguno de los principios del realismo. Así estos fragmentos, a los que preferimos llamar pornográficos, no necesitan de ninguna cobertura estetizante o el sometimiento a ninguna necesidad naturalista, escenificando acoplamientos sexuales inverosímiles desde una óptica verista: "Cerrando con prudencia el paraván, entró el cuarto Luis Leng. Descorrió la cortina. Captó, se arrodilló entre los muslos de las mujeres que se acariciaban. Ya cuando iban a venirse les separó los bollos con las manos, interponiendo el miembro entre ambos. Recibían así las dos el cetro de Jade cuando Leng lo empujaba bruscamente hacia delante y lo retiraba luego poco a poco. Se abrían para atrepar la misma cabeza blanca, hinchada y lechosa, como bocas de peces golosos absorbiendo agua clara y escupiendo agua turbia ante un mismo tallo de bambú." (pag.110) (22)

Las secuencias sexuales de Maitreya desaparecen en medio del texto aquí y allá sin previo aviso. Aparecen y desaparecen sin mayor preparación. Cumplen una finalidad de excitación sexual que dura el tiempo de la lectura. La discontinuidad de estas secuencias pornográficas evita la monotonía y el vaciamiento sexual característico de los relatos pornográficos continuados, tipo "hard-core", que con su insistente reproducción de motivos an-

xuales sin ninguna pausa produce un vacío, en palabras de Alberto CARRÍN, similar al que se produce a través de la sexualidad del tantra.(23)

Es decir, los cuadros eróticos de la novela de Sarduy se acercan al terreno de la pornografía, por esa misma carencia de justificación temática argumental o moral en la narración; por su carácter puramente "innecesario" y por su misma estructura lineal: excitación-climax-vaciamiento. Pero se la diferencia de la continuidad y monotonía de aquella; por su carácter puntual y espejeante dentro de la novela.

Por otro lado, la referencia pornográfica le permite a Sarduy desarrollar dos aspectos esenciales de su concepción barroca. En primer lugar, en las secuencias eróticas, Maitreya despliega un exuberante dardo de detalles y precisiones lingüísticas, que adoptan formas de imaginaria lezamiña: "Se apretaba, juntando el pulgar y el índice, como quien indica el cero, la base corpulenta del miembro que, hinchado, apenas cabía en tan rápido anp. Se pasaba la lengua por los dedos, reformaba el círculo, lo iba deslizando, cerrando desde la cabeza hasta el toque de las esferas. Sobaba con devoción el lingam, como un shivalta tridentino convocando el derrame galáctico sobre la yoni. Ya cuando sentía que la cantalla getmihadora subía por los alambiques orillados, entonces se acercaba a la frezoda que anvi-

vis a los bultos simétricos y, entre su ropa sudada, como un jabali en la gruta, se escurría ligero." (pág. 96-97)

Además, a través de la incorporación de ciertos modelos sexuales, no muy habituales, introduce en la novela un paradigma que altera y subvierte el paradigma sexual asimilado, para crear el efecto barroco que a Sarduy le interesa crear a partir de la referencia pornográfica.

Como ejemplo de modelo sexual subversivo y barroco, la novela erige, sobre todo, el ya citado *Fist Fuck-king of América*, que en su trastoque radical de la sexualidad más adaptada en nuestra sociedad introduce un desequilibrio alterador en el ámbito de la novela. No se conforme con ello Sarduy, y en una transgresión o inversión doble "obligará" a la tremenda a subvertir los principios sexuales de su secta primitiva, doblegándose al cetro de Luis Leng. (pág. 122)

Sin duda esta referencia es capital en el espacio de la novela, porque la pornografía significa, de la manera más radical, el rechazo expreso de cualquier tipo de justificación moral o estética que canonicen la escritura, para proponer una escritura liberada de pretextos exteriores a sí misma.

6.3.4. El diálogo Oriente-Occidente.

Según decíamos al comienzo de este análisis, Maitreya se constituye como el viaje de vuelta de Cobra. Aquí, a la inversa, que en la anterior novela, esta se abre dentro del ámbito y del paradigma oriental budista justamente con el que se cerraba Cobra, en la cual de manera alteradora e inversora se había introducido éste. El budismo, que la tercera novela de Sarduy incorporaba con una finalidad fundamentalmente barroca: desplazar el paradigma occidental, se convierte, en ésta, en paradigma vigente, en punto de partida, que el texto irá degradando y alterando progresivamente.

Como ya hemos señalado a propósito de la resurrección cristiana de Lezama Lima, Sarduy incorpora en Maitreya el concepto budista de reencarnación y de tiempo (24) tan distante de la mentalidad occidental. Junto a estas ideas citadas, respaldan la concepción budista de la muerte, el Bardo, etc., que ya conocíamos de la novela anterior. La despedida del lama instructor en su penúltima muerte expresa de manera sintética este conjunto de ideas y de pensamientos budistas: "A qué tanta contricción. He visto con claridad mi nuevo nacimiento. El Bardo está cada día más corto. Por otra parte, afligidos, poco tardarán en ir a buscarme. El momento de la gran mudada se acerca. (...) La muerte, monitos, no forma parte de la vida, sino al revés: surgimos de la in-

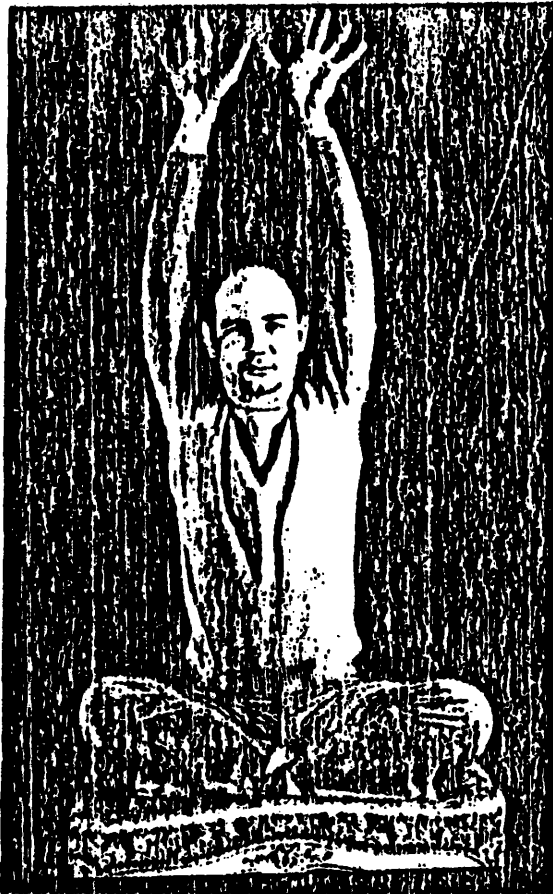
creando, un abrir y cerrar de ojos, volvemos a él. Lo demás son dibujitos sobre seda..." (pag.24)

Lo particular del paradigma budista, según anticipábamos antes, es que en Maitreya, éste va a ser paulatino y progresivamente minado, alterado y subvertido- efecto barroco al cuadrado- por la introducción de la versión occidentalizada y comercial del Budismo. En esta perspectiva, la primera expresión del lama renacido expresa con precisión esta degradación del pensamiento oriental : "-Esta es la última vez que narco. No volveré más, but allpote, I shall go, from here, to Nirvana" (pág.32).

La superposición del inglés, idioma de transacción y comercio en Occidente, -en un momento las viejas recomendarán al reencarnarse al aprendizaje del inglés - por discos- ejemplifica parcialmente la adulteración - consumista occidental, que introducida en la novela, convierte el modelo budista, en palabras del propio lama, en un "consultorio benévolo que se ha convertido en un centro espírita para recuperar maridangos, exorcisar morones y alentar parturientos".(pag.69)

Junto a la versión occidental del budismo, alterando su paradigma, de manera constante y solapada, el humor y la ironía. Estos dos elementos estructurales desde el lenguaje, actúan sobre todos los registros y episodios históricos de la novela, pero especialmente sobre





22. Un diálogo muy particular.

los contenidos budistas. Estas ideas orientales filtradas por un humor corrosivo quedan convertidas en elementos irrisorios : "-¿Para qué atosigarme con más tests? (argumentaré el infante renacido) Quiero continuar la conversación que dejé interrumpida con mi amigo el abate supremo del monasterio de Surmang, y que sostenemos desde hace once generaciones. Me debe dos gallinas". (pags.35-36).

Es precisamente la introducción de ese último motivo -"Me debe dos gallinas"- el que altera corrosivamente el mensaje que lo precede. En otras ocasiones, - la superposición contrastada de dos elementos de realidades distintos, incluso excluyentes, produce el efecto cómico y barroco buscado :"- Esta misma Noche, después que den los resultados del fútbol, entraré para siempre en el nirvana".(pág.69)

Asimilado, convertido en cotidiano, el paradigma budista pierde su valor alterador, su capacidad barroquizante, para ser el mismo degradado por otros elementos desplazadores como es la versión del budismo de consumo o el humor.

Este carácter inversor, que para Sarduy constituye la esencia de la religión -"la religión es vivir al revés"(pág.103)-, concebido en la novela como procedimiento barroco, determina que, en el final del relato el enano y la tremenda poseen a practicar la religión mu-

sulmana. Nuevo paradigma inversor, dislocador del vigente - "Que desde el alba hasta el crepúsculo nadie - coma ni beba; que nadie fume ni fornicue hasta el regreso del cuarto creciente. Se ha de lavar primero la parte derecha del cuerpo. El alcohol está proscrito para siempre." (pp. 102-103) - que no vendrá sino a demostrar la vacuidad y fugacidad de todo.

6.3.5. La brujería.

Aunque de forma secundaria, y sobre todo como pretexto para introducir el tema del doble, al que tendremos que volver más abajo, la novela utiliza la referencia, si bien muy borrada, de la brujería (25), en su capítulo, El Doble (2º) (pp. 131-135)

El tiempo de los brujos hoy ha pasado; el discurso de la brujería salvo ciertos "revivals" orquestados desde la industria cinematográfica americana o como supervivencia espectáculos infantiloideas, podemos decir que se encuentra cerrado.

Durante muchos siglos, prácticamente hasta la constitución del Estado moderno, y su alianza con la Iglesia Católica en el S.XVI, las prácticas brujeriles representaron los restos supervivientes de un conjunto de saberes, creencias y prácticas que se hundían en los tiempos paganos más remotos y míticos. Precisamente, el establecimiento y oficialización de la religión y de la

ciencia van a suponer, junto a las medidas represivas tomadas por la autoridad, la atenuación, desfiguración o desaparición de éstos, cuando alguno de ellos no fueron cristianizados. Estas prácticas y creencias mágicas que en Occidente se van a perder son las que, por ejemplo, el Budismo intentó conservar en la India. (26)

Sarduy ha querido introducir, en la medida posible y desde una perspectiva absolutamente estética, este modo de saber y de conocimiento que en su estructura coincide por nosotros introduce un concepto de realidad diferente a la oficial. (27) Esa realidad mágica, sobrenatural en la que se fundamentaron las creencias de la brujería, si bien reducidas a su ámbito más superficial, decorativo, producen en la novela de Sarduy un desplazamiento de la organización abstracta, de la concepción científica de la realidad.

6.3.6. AUTOCITACIONES.

Como ya hemos visto antes, a propósito de las otras novelas de Sarduy, Maitreyá contiene referencias a otros textos del propio autor, que de este modo lúdico y textual se autocita.

En esta novela, volvemos a encontrar referencias a las novelas anteriores. Reaparecen aquí, si bien fuertemente los Auxilio-Socorro de De donde son los cantantes: "Junto al tabique rojo, sobre una motoneta, apor-

reflexion dos muchachas de pelo negro, muy negro, punto rojo en la frente". (pág. 32). O el muy citado tormento del Leng t'che, que de este modo amplía su tradición literaria, si bien aquí con una funcionalidad narrativa y simbólica diferente a la que tenía en Cobre... Aquí el Leng t'che (pp. 73-74) se inserta en la destrucción y fragmentación, de las partes del cadáver del lama, con cuyos restos se va a reconstruir un doble agigantado y engerzado con monturas metálicas y joyas.

También anotamos la incorporación, con ciertas modificaciones, del fragmento de la auto-cronología de -- Serduy, en el que relata su propio nacimiento (20), utilizado aquí --"bricolage" literario-- para narrar el nacimiento de los dos gemelos, con el que se abre la 2ª parte de la novela. (pág. 87)

Por otra parte, la novela, el texto que se está escribiendo, utiliza fragmentos de la propia novela. De este modo, la muerte del lama instructor en su doble --felicimiento se encuentra ligada y relacionada mediante la repetición del mismo texto : " (...) quedaron un instante suspendidos sobre el vacío, fijos, como una banda de pájaros boreales ante el peligro..." (pág. 23) texto, que se repite idéntico en el final de la 1ª parte (pp. 81-82) como queriendo señalar que siempre es -- igual la muerte (y la vida), que nada cambia y la realidad se encuentra fijada en un tiempo inmóvil.

Esta sensación de fijaz, de paralización total del texto se agudiza aún más cuando Sarduy impone a su texto una repetición que en su inmovilismo, identificamos con la muerte, al repetirse éste a renglón seguido:

"El mihrab brilló con un esplendor de una escarchada, como si lo aclarara una aureola boreal o un gran neón invisible. Del nombre del profeta las letras plateadas comenzaban a chisporrotear...(...)"

De pronto, el mihrab brilló con un esplendor de una escarchada, como si lo aclarara una aureola boreal o un gran neón invisible. Del nombre del profeta las letras plateadas comenzaron a chisporrotear..." (pág.171)

6.4. Los personajes y sus modelos artísticos.

Si los personajes de Cobra o De donde son los cantantes, en su vaciamiento interior en su carácter de -- simples formas lingüísticas; en su travestido multiforme, alteraban e invertían el modelo del personaje tradicional, --centrado, aseverante, autoritario--, como expresión e imagen de un yo fantasmagórico, los de Maitre ya radicalizan, por así decirlo, su carácter antirrealista.

En esta novela, Sarduy no toma, pues, como referencia de sus personajes a los tradicionales y realistas, ni aún, como hemos visto ya antes, para parodiarlos o invertirlos, sino que, en un proceso de simulación al cuadrado, libre de cualquier resto de verismo ha tomado, como referentes, modelos pictóricos que en sí mismos eran ya una burla o destrucción, la ironía o desvío de su modelo: la pintura de Fernando Botero.

Junto a Botero, los muñecos de Pierre Molinier y el "mimikry dress-art" de VERUSCHKA Y HOLGERSON completan el panorama referencial de los personajes de Maitre ya.

6.4.1. Viejos personajes, nuevas apariencias.

En Maitreya, volvemos a encontrarnos a personajes de otras novelas anteriores; si bien bajo otros nombres

y apariencias, cumplen idénticas funciones.

Las viejas hermanas Leng, aparte de la referencia a Lezama, junto a la sobrina, Iluminada Leng ocupan el espacio del travestismo y de la metamorfosis. Encarnando distintas formas y funciones atraviesan con su presencia constante todo el relato.

Son, como se habrá comprendido, continuación de sus precedentes literarios más reconocibles: Auxilio, Socorro y Clemencia, de De donde son los cantantes. Aquí, acompañan con su presencia callada, discreta, otras veces ostensible, el acontecer del infante bódico, desde su aparición hasta su paso al Nirvana; del mismo modo que secundan las acciones de la Tremenda hasta su desaparición final.

El Enano, decorador, auriscalfo y pintor hipérfrolista, en su función pictórica y su multiforme aparición, enlaza con otros personajes como Carita de Dragón (De donde) o el "indio costumista" (Cobré). Todos ellos tienen en común desempeñar en las novelas la función pictórica, consistente por lo general, en ser un correlato de la escritura con la que comparte la misma pretensión paródica, inversora y barroquizante.

Entre sus muchas modificaciones textuales, destacaremos una; cuando al socaire del "Fist fucking of América" el enano pintor, edicto y practicante asiduo de este template se convierte en lezamesco homenaje (29)

"en uno".

6.4.2. El Descentramiento del personaje : la Secta y el personaje doble.

A diferencia de Cobre, en Maltreya no hay un personaje central, sino un descentramiento de esta función. Por un lado, la novela se encuentra encotrida por una serie de grupillos o sectas fanatizadas que actúan desenfrenadamente, sin recato alguno, en cualquier lugar y sin ideologías muy precisas. Así recogemos :

- un grupo de lamas tibetanos, que huyendo de la ocupación china, atravesando la India, se aproximan a Occidente.
- una secta de fanáticos americanos seguidores, - practicantes del fist fucking of América.
- un grupúsculo de luciferados "lucón" neoyorquinos : las Vétricas.
- una tropilla de fanáticos de María Callas, que interfieren las actuaciones, a lo Florence F. Jenkins, de la tremenda.

Por otro lado, Maltreya es sobre todo, la novela que a través de un personaje doble, se plantea en distintas vertientes este problema : la existencia del doble, del otro y su correlato artístico al problema de la representación : relación modelo-copia.

No era la primera ocasión en que Sarduy se acerca a este tema, pues, aunque de manera mas par-

cial o anecdótica, ya lo había abordado. Flor de Loto y María Eng en De donde son..., Cobra-Cadillac Cobra-Pup en Cobra son algunas de estas aproximaciones cuya huella lezamiada se hace más evidente a la luz de Maîtreya. (30)

Los distintos tipos de personajes dobles ejemplifican un aspecto de este problema.

El lama y su doble reencarnado. - cuya relación no se nos aparece muy lejana del Opplano Licario muerto en Paradiso y resucitado en la novela de su nombre - repitentan, desde una óptica budista muy adulterada, el problema del doble en el tiempo y el de la posibilidad de la resurrección, como imagen del absoluto y de la liberación perfecta.

Frente a este personaje, la Tremenda y la Divina (31) ejemplifican, en sus distintas variantes, el problema del doble en el espacio.

Su primera aparición es bajo la forma de dos gemelas perfectamente simétricas, que despliegan una actividad curativa y santera. Perdidos estos poderes, pasarán al teatro chino como coristas. La presencia de los malgas ejemplifica la aceptación mimética, acrítica y revisada del problema de la existencia y representación - del otro o-Doble.

Precisamente, con la introducción del paradigma - pictórico de Botero esta relación realista entre modelo



23. Fernando Ontero.

y representado de trastoco.

No es ya solo la cita explícita : "(...) despa-
rramados a lo Botero (...) (pág.117) o "Así se pinta
Botero" (pág. 150) o la reproducción de ciertas pintu-
ras para representar a la Tremenda (también a Luis Leng):

"Iersa y expandida, reflejos de agua, sobre la pie-
rosada. Boca rojo coral. Los pies pequeños. El pelo ro-
jo en ondas inqueadas. El bollo i tejadura de alcancía
en un triángulillo negro. Fondo blanco" (pág.150).

Sino mediante la pintura de Botero, la relación de
mimetismo vista en los gemelos se altera introdución-
doce una forma distinta de representación y una nueva
relación entre la pareja; la gemelidad se rompe : "(...
sobre el techo art-nouveau de la pérgola (...) zumbada
con mala puntería, caló la Divina.

La Tremenda la recibió con gritos indignados" (pág.
104) a partir de este momento, echada la representa-
ción fiel y obediente del otro, la Tremenda, ya no uni-
da por un lazo "natural", asimila a la Divina como su
doble (comienzo de "El puño" 1º, pag.107 y ss) y sobre
la que va a reproducir, distorsionando su imaginario.

Ni la Tremenda ni su doble pierden su capacidad fi-
gurativa, pues, aceptar el modelo, pero esta aceptación
no es un sometimiento, por así decirlo, "sin condiciones"
sino que mediante el paradigma antirrealista boteriano,
se procede al desvío y alteración de este. El sujeto hu-

mano está presente, pero distante, como ajeno a su representación, sin complicidad alguna con ellas; se manifiesta en abandono, como en estado de sista (32).

Como ha escrito Sarduy a propósito de Rotero, los personajes de Meitrova se realizan no desde la escala o perspectiva única, renacentista, sino que aquí los cuerpos, y lo que es importante, su paradigma pictórico implícito, hace que sean representados, descentrados, a partir de varios puntos cuya expansión difiere (33).

Esta aceptación barroca - en la que tiene de alteradora del paradigma Verista - del modelo y por ende de doble es la manera general de abordar el problema en la novela. Sin embargo, determinadas secuencias ejemplifican a través de La Tremenda y su doble diversas variantes del problema.

Así de manera puntual pero significativa, la Tremenda y su doble irán adoptando diferentes posiciones:

- La Tremenda utilizará su doble como enterotipo y reclamo sexual, cual muñeca de Pierre Molinier (34). Su doble la gratifica y le da "marcha":

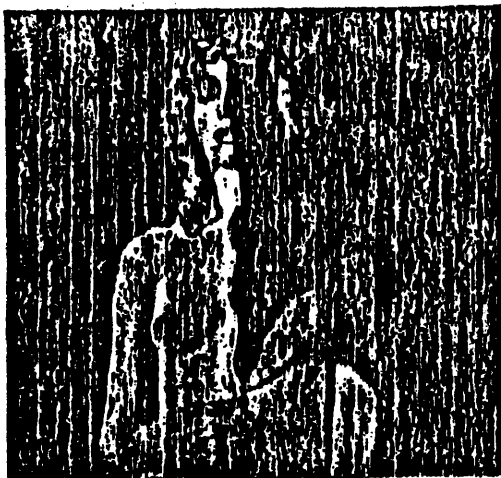
"Se abre el traje de la Tremenda por detrás, - una faja de ballenas desabrochadas. Los ganchos zafados apriaban grandes hemisferios glóteos, entre los cuales se hundían, hasta la muñeca, la mano de la Obesa Ros" (pág.110). Cumplida su función, la Tremenda se deshace de su doble ténica.

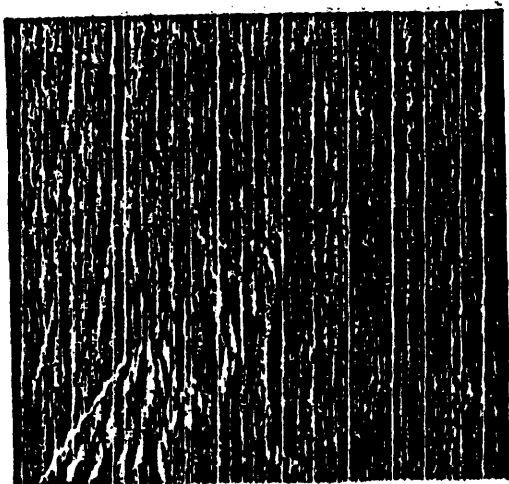
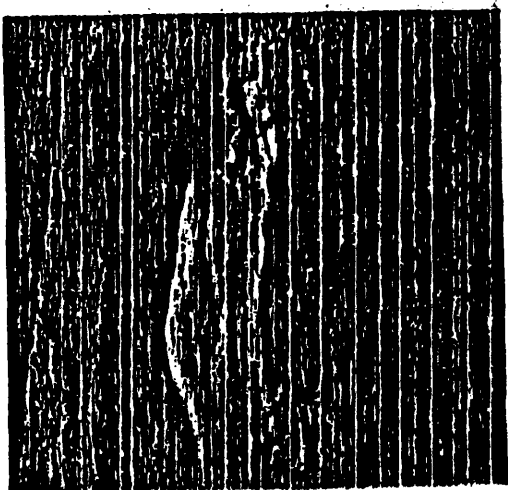
do de un alfilerazo (pág. 114)

- La Tremenda se servirá de su doble como fetiche hechicero que ahuyente de su alrededor a las fanáticas brujas neoyorquinas en el episodio de la actuación en el cabaret. En este contexto, el doble sirve como simulacro y evasión de la muerte: (pp.145-150) (35)

Por último, la Tremenda ejemplifica la anulación y asimilación del doble en sí misma: cuerpo que se representa a sí mismo. Tomando como punto de partida una realización de HULGEN HOGESON, sobre su modelo VERBSCHEKA, la Tremenda aparece descrita según el "MIMIKRY-DRESS-ART" que practican estos artistas: "(...)...La Tremenda tro-naba, desnuda y pintada de rosado. Un trazo de oro, con-tinuo le marcaba exactamente la línea media del cuerpo, desde la cabeza, donde coincidía con la raya del palme-do, hasta el triángulo negro y enroscado del pubis; -- allí se hundió, para reaparecer entre las nalgas y de-cender a lo largo de la espalda, siguiendo la curva de las vértebras y el cuello hasta encontrar de nuevo la cabeza." (pág.175).

La desaparición de la distancia entre soporte ori-ginal y representación, entre cuerpo e ilusión, entre - Yo y Otro, su plena coincidencia establecen otro paradig-ma de representación, que no es una simple simulación, como podría parecer, sino un más allá, una hipertexta. (36)





Es el dedo de Luis Leng, el que recorriendo el trazado dorado que atraviesa el cuerpo de la tremenda, borra, anula ese espacio fantasmagórico que el cuerpo ha desempeñado en Occidente. Gesto creador, que en su mimetismo imita el mismo simulacro que el realizado por Veruschka: desaparición del cuerpo, representación anulada.

6.4.3. LUIS LENG, de Paradiso a Maitreya.

Como ya hemos dicho antes, Maitreya establecía relaciones de muy distinto tipo con la obra de Lezama, concretamente con Paradiso. La referencia más explícita -la da el propio Sarduy a pie de página- es la incorporación de un fragmento de la novela del Maestro, en que se cita, creemos que por única vez, a Luis Leng.

De esa mención lezamiada, Luis Leng se convierte en personaje fundamental de la novela de Sarduy, estableciendo una especie de ampliación, de nota explicativa sobre su origen lejano en la china mandarín, la fundación histórica de la cocina cubana, como resultado de la mezcla o cruce de la cocina china y la criolla, etc. Es, a este nivel que nos encontramos, un buen ejemplo de la forma de relación que establece la novela de Sarduy con la obra de Lezama.

En la 2ª parte de la novela, la función de Leng en la narración es similar a la que desempeña el General -

en la primera ficción en De donde son los cantantes ! ocupar el lugar del deseo. Esclavo de esta alucinación perseguirá- y en su caso consumará sus deseos - a la pareja de la Tremenda y la Divina.

Después, en el resto del relato, su protagonismo sensual deriva por diferentes derroteros. Será el inversor peniano de la secta punitiva; la Tremenda sufre en sus carnes la alteración del paradigma. Más tarde no será sino una especie de muñecón sexual en las manos de la Tremenda.

En cuanto a su representación se encuentre integrado por lo general en el paradigma pictórico de Botero : "La Tremenda percibió, en los tonos del sueño que dejaba, primero los pies llenos de cuarteaduras; luego las piernas fuertes, de rodillas enormes; un troyón; - aunque dormido recordaba y, sobre él, las manazas arañadas, los labios hinchados, sí. No los párpados ! era Luis Leng". (pág.103)

6.5. Formas narrativas y descripción.

Junto a técnicas narrativas conocidas de los no-
velos anteriores, Maitreya aporta una novedad sustancial
en este nivel, que hemos dado en llamar narración en --
ubismo o técnica de las cajas chinas. En realidad, la
técnica narrativa citada revela nuevamente la huella de
Lezama, si bien Sarduy la procede de una forma absoluta-
mente personal.

6.5.1. Formas narrativas conocidas : el narrador-au- tor, el lector arquetípico, antinarración.

Como antes decíamos, Maitreya utiliza ciertas téc-
nicas narrativas, que ya conocemos de novelas anteriores
aunque Sarduy limita su práctica a unos pocos casos, pe-
ro suficientes para señalar la continuidad, en este pla-
no, de la novela con el resto.

Nuevamente volvemos a encontrar la presencia anti-
realista del narrador-autor, cuya voz, de manera pun-
tual puede hacer su aparición en el relato : "Alfidos -
las dos, ya se verá por qué..." (pág. 109), anticipándola
al desarrollo cronológico de los hechos; parodiando,
en definitiva, esa creación impostada de expectación en
el lector. En otras ocasiones, la figura del narrador-
autor queda, de manera paródica, representada en pleno
trabajo productivo: "... lo que ella, enmarcado en un pa

sa, se ríe y por el espejo de la coqueta, vislumbra, era mucho menos verosímil y -por para mí- descriptible..." (pág. 44) O esta otra aparición donde, el narrador-autor de manera teatral escenifica la vacilación a la hora de utilizar o no una palabra: "Era... como decirlo sin ambages... tremendo paquetón." (pág. 176)

Desaparece aquí el recurso narrativo, más bien anti-narrativo, de las versiones distintas de los hechos que crea dentro de la novela un espacio de inseguridad y parodia del verismo realista: "Hasta aquí el relato que, como habrán notado, recoge con amplitud-es el término que se emplea- las versiones de iluminada: si no, ¿cómo explicar el lujo de sus prendedores, la aparente pertinencia de sus dichos y hechos plásticos..." (pág. 65). Este fragmento citado, además de mostrar ese juego ambivalente de la narración, introduce también al lector arquetípico, "(...)...como habrán notado...(...)", y una reaparición del narrador-autor, si bien aquí bajo un comentario de tipo metalingüístico, "- es el término que se emplea-"

Junto a este recurso narrativo, el cervantino consistente en presentar el texto que se está escribiendo como copia o versión de un texto ya escrito que se cita explícitamente en el texto nuevo: "Lo que sigue, reconstituido a partir de algunas tablas que, dada su escasez, pronto se erigieron en canon, es contradictorio y

desfilvanado". (p.65)

Cobra, introduce un recurso o técnica típicamente barroco, que en Maitreya reaparece: la narración - elíptica. El inicio de la 2ª parte de la novela, como la apertura de Cobra, utiliza este mismo procedimiento, que consiste en la ocultación del sujeto de la secuencia. No es que aquí se retrotraiga al final o sencillamente se demore; consiste en su omisión, en su eclipse, siendo el discurso global el que en su fluir lo reconstituye, aquí y allá, parcialmente: "Nacieron juntas y enlazadas. Había salido casi, sin apuros y de un pujo, la una cuando, golpeándose la frente, la aguerrida comadrona china soltó un grito moteado..." (pág. 87)

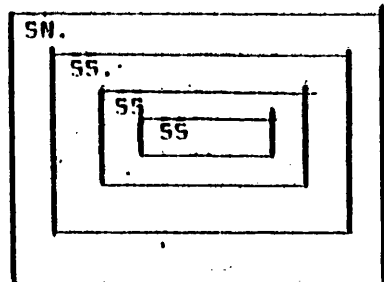
Otras veces, este mismo procedimiento de la elipsis narrativa brinda en bandeja la aparición del lector arquetípico, que no sabiendo o no queriendo esperar al desvelamiento del sujeto o tema de la narración, interviene inquiriendo al narrador: "Atraviesan -¿quiénes?- la tremenda (...) el eneano, y un gato local, distraídos de emires del golfo pérsico..." (pág. 153)

6.5.2. Narración en abismo.

Según adelantábamos más arriba, lo característico de Maitreya, en el plano de análisis que nos encontramos, es el relato o narración en abismo o meandro, también conocido como técnica de cajas chinas. De acuerdo

con este procedimiento, la novela, especialmente su 2ª parte, mediante la superposición espacial y temporal, de cuadros, secuencias o imágenes que se contienen unas a otras, se sumergen en una narración alucinada hecha a base de digresiones incrustadas en otras interpolaciones, que al final, se reinserta en su punto de partida.

NARRACION EN ABISMO O TECNICA DE LAS CAJAS CHINAS.



SN : Secuencia narrativa.

SS : Secuencias narrativas superpuestas.

DIAGRAMA - 9.

Este procedimiento, presente en otros autores, destaca nuevamente, en Sarduy, su deuda con Paradiso. La narración de esta novela se basa en gran medida en la técnica de las anécdotas interpoladas; pero en un capítulo, el 7º, Lezama revela por decirlo así la significación barroca que en su novela manifiesta el procedimiento.

En dicho capítulo, construido todo él a base de cuerpos superpuestos, se narra una particular partida de ajedrez entre Alberto Olaya y Santurce. Cada pieza de jade traslúcida, guarda en su interior un papelillo chino, cuidadosamente doblado. Cuando, como resultado de un lance del juego, algún jugador pierde una pieza, Alberto, destornillándola por la mitad, sacará el papelillo y leerá en voz alta la sentencia que ésta guarda escrita. Cemi que existe alucinado a esta partida, cuando ésta termina, correrá hacia los papelillos abandonados sobre la mesa de juego, y comprobará que están... en blanco.

Lo que Alberto, y Lezama, han querido manifestar en esta anécdota, es el concepto barroco de simulación, el tiempo que dar la clave para el resto de interpolaciones. Estas no pretenden sino, en su superposición, presentar la realidad como una simulación barroca.

Sarduy, partiendo de concepto similar la realidad como simulación, procede crear, a través de la hiperbólica superposición de cuadros narrativos, la ilusión de

una realidad apócrifa, textual, que tiende a borrar en su interior la diferencia entre lo real y lo irreal. De esta manera, Maltreys hace posible una realidad textual tan distante de lo real, como de lo irreal, donde se han superado, por anulación, los principios lógicos causales, temporales o espaciales.

Hay, a nuestro juicio, una secuencia de la novela que sirve de ejemplo perfecto a esto que intentamos precisar. En la 2ª parte del Capítulo "El Puño", 1ª (la propia simetría de los nombres y organización de los capítulos de la 2ª parte de la novela refuerza el carácter de superposición simuladora), el encuentro sexual entre la Tremenda y Luis Leng va precedido de tres cuadros superpuestos e incrustados; pormenorizadamente descritos: 1ª) La descripción del altarito de Luis Leng, donde se reproduce en forma de estatulillas de madetá a las viajes del culto a Maltreys de la 1ª parte; 2ª) Las prácticas sexuales de las Obesas, entregadas fanáticamente al Puño, cobran vida en los postigos del paraván situado a la entrada del cuarto de Luis Leng, a donde; 3ª) la Tremenda asiste alucinada, descripción de utensilios y cuantos, incluida, a la escenificación del intercambio amoroso de dos chinitas, entre las cuales se colocará Luis Leng. (pp.117-120)

Esta narración, en vertiginoso abismo, se completa con la descripción detallada del adorno peniano de Luis

Leng. (p.118)

A esta caótica, y al tiempo organizada, superposición de secuencias narrativas y descripciones, hay que añadir los pormenorizados, puntillistas, embriagadores alternativos sexuales de este fragmento. El lector, un poco asfixiado, saca la cabeza por donde pueda. El mismo shogo que atenaza a la tremenda : "Iba a caer desplomada cuando la columna se le hundió en la boca.

Los dresnes de jade le oprimieron los labios." (pág. 122) Claro recuerdo-homenaje al 2º domingo amoroso de Farralugue : la síntesis metonímica del jade y de "opoponike" o unión bucal, que preside ese recuerdo anecdótico en el escolar es recogido aquí por Sarduy) (Paradiso pág. 331)

Este procedimiento narrativo da lugar a complicaciones y variantes diversas, siempre en función de ese efecto barroco simulador, que altera el concepto, tradicionalmente aceptado, de representación. En un rollo de seda, adorno de una faja de la Tremenda, que, en su despliegue, va haciendo aparecer, reproducido premonitoriamente, el encuentro amoroso de las dos chinitas y Luis Leng al que acabamos de referirnos (pág.108-109).

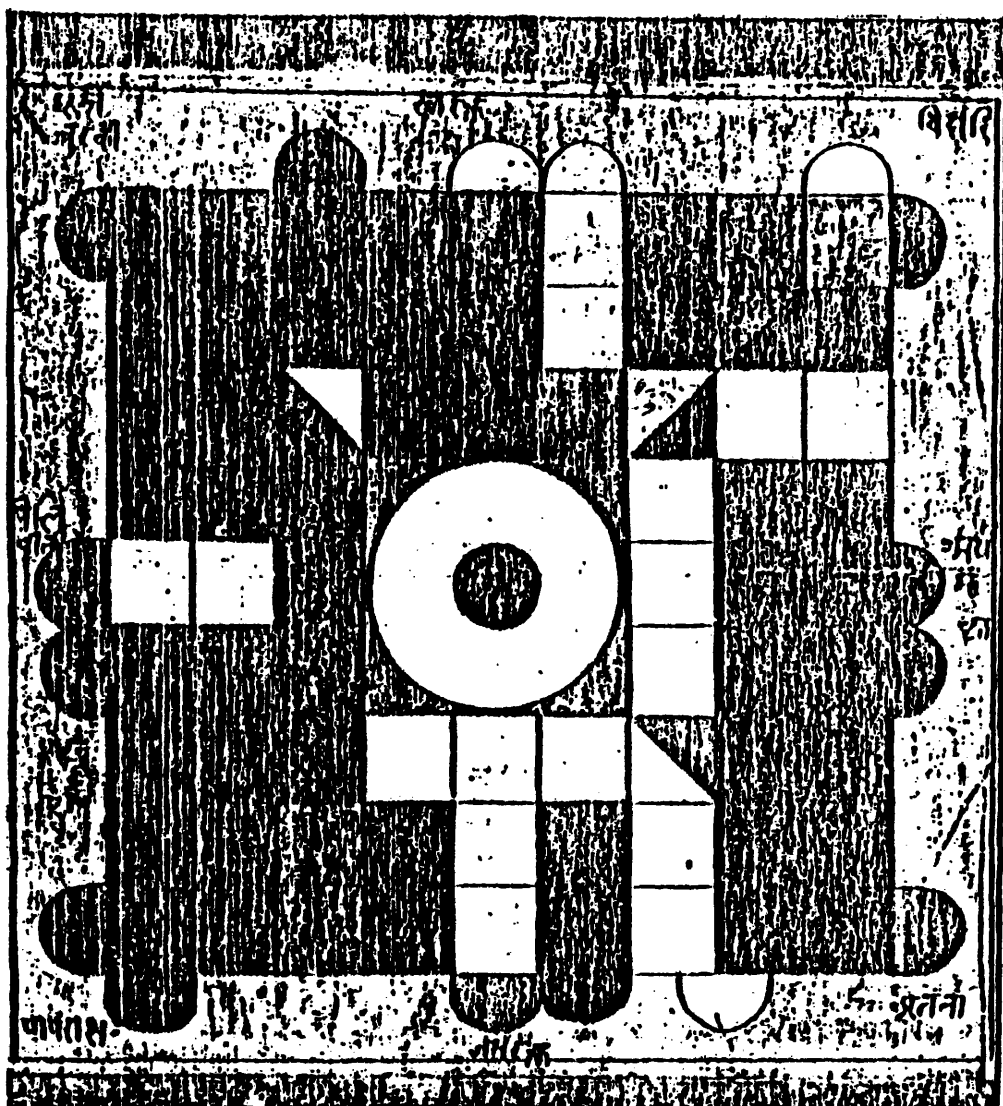
En ocasiones, a partir de la descripción detallada de una pintura, introducido en la novela, la narración se bifurca, al cobrar aquella (la pintura) vida propia, la descripción del fresco pintado por Fedacito

de Cuba se dinamiza, convirtiéndose en el contexto ambiental, en decorado de la novela. El hallazgo de Luis Leng y su desaparición se produce en la Selva representada por el enorme pinto en el pasillo de su casa. (pp. 101 y 104)

A veces, este procedimiento se combina con otro recurso notadamente barroco, el espejo, tradicional símbolo en la historia de la literatura y la pintura barrocas: la visión- (alucinada?) no textual, que ilumina Leng presencia en el espejo de la coqueta de su cuarto (pp. 44-45).

6.5.3. La descripción.

En consonancia con el carácter de simulación barroca del resto de la novela, la descripción de ésta, utilizando combinaciones lingüísticas imprevistas, relaciones verbales alógicas, representa una realidad irreal, no mágica o alucinada, textual. El lenguaje de la novela crea de esta forma un referente autónomo, sin dependencias con la realidad exterior: "Detrás del bar, sobre volutas coloniales y cristales azules en colas de pavo real, láminas de oro, brillaban los penachos de tres palmas. Chupaban la savia de los troncos orquídeas a la luz de la luna. En una fuente gris, de piedra vieja, con juegos de agua iluminados, entre flamencos de plata, -- chapucaban, y luego se escurrían alejando, veridicos -



26. Mándala Tántrico : La realidad como soporte de la meditación.

patos de plumillas irisadas en el cuello y pico nácar-
ja". (pág. 126)

La descripción, no ya tomando referentes pictóri-
cos, sino aprovechando la misma libertad de representa-
ción conseguida por la pintura, sirve de modelo en el
fresco del enano pintor que de manera sintética y barro-
ca reproduce la multiforme variedad de la flora y la fa-
una cubana. (pp. 100-101)

En otras ocasiones, la descripción de la novela no
puede borrar o negar su procedencia y huella lezamiana.
La descripción de los interiores de la casa de la Calle
del Prado habanera, que reproduce Lezama en el cap. VII
de Paradiso, sirve de referencia al palacio que habitan
las gemelas (pág. 89). Incluidas las "esferas armilares".

El paisaje fuera de la tiranía de la representación
realista puede convertirse en un mándala budista y cons-
tituirse en soporte de la meditación: "Sin más allicien-
te que la contemplación nocturna escrutó el cambiante -
paisaje, lo redujo a palabras o sombras pures, a círcu-
los imbricados de distintos azules. Así geometrizado lo
utilizó como soporte a una meditación sobre la misión -
que le habían asignado. (...) Percibió los matices pro-
montorios como un atributo más del vacío, tan arbitra-
rio en su forma y desprovisto de consistencia como la -
bruma que los blanqueaba". (pág. 51-52)

De manera semejante, a las novelas precedentes, -

Maitreya, en algunas ocasiones toma como referente, como modelo plástico una pintura "zen", acompañada de su función pedagógica, servirá como fondo meditativo del recinto religioso del hotel cailanés, que habitan el reencarnado y los viejos Leng : "(...) ligeras nubes se elevaban, desde un valle sereno, hasta las montañas envueltas en brumas, y se extendían luego hacia el horizonte, con un espacio blanco...(...)

(...) los seminaristas -(argumenta iluminada) se sentirán aplastados por la severidad solemne de la naturaleza, pero advertirán también (...) la profunda compasión que emana de estos horizontes infinitos".(pág.54)

6.6. Núcleos temáticos principales.

En un cierto nivel, Maitreya es la novela del doble. Problema que aquí se plantea en un doble sentido: el doble en el tiempo y el doble en el espacio. En el primer sentido, se trata de la identificación y personificación terrestre de un lama tibetano, que en su muerte anuncia su reencarnación. En la doctrina budista, incluido el propio Sakiamuni, pasan por varios nacimientos, adoptando distintas formas de personas o animales. Es después de muchos renacimientos que se hace posible la perfección espiritual.

Es evidente que Sarduy no utiliza en el sentido ortodoxo este paradigma y procede según hemos visto a degradarlo, a través del humor y de la interferencia de lenguajes occidentales. No quiere decir esto que el budismo solo funcione en la novela; como elemento cómico, pues de hecho sigue conviviendo, incluso en el final de la obra, en su mensaje último, con el resto de paradigmas. Lo que ha buscado Sarduy, parodia mediante, ha sido borrar la imagen final de Cobra en la que parecería que el modelo oriental-budista podía ser integrado en un discurso occidental, cosa que como sabemos no es nada fácil, bajo pena de incurrir en el modismo o en la cristianización.

El tema del doble temporal ha permitido a Sarduy -

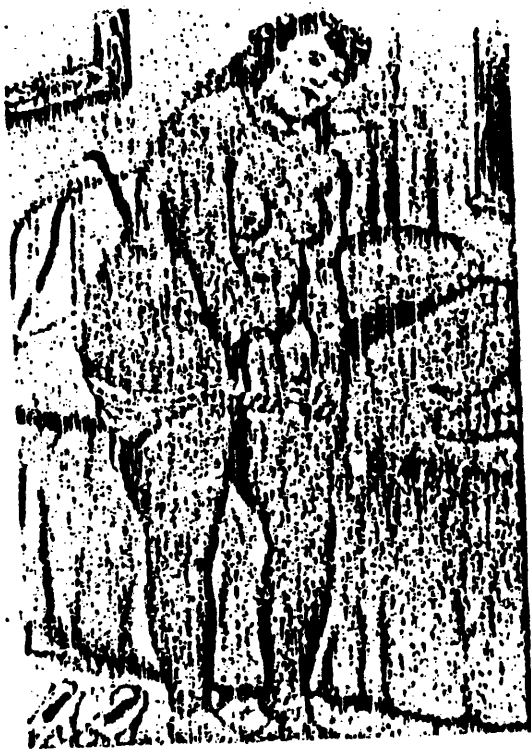
impugnar, alterar el propio mensaje que, en cierto modo recogía Cobra.

En otro sentido, la novela plantea el problema del doble en el espacio, cuya versión más realista y evidente es la existencia de las MELGAS del 1º capítulo de la 2ª parte de la novela. En torno a este problema, se imbrican numerosos temas que van desde la presencia de Lezama (37), al doble psicoanalítico: la escisión inconsciente y no asumida entre yo/otro; el binarismo sexual; el dialogismo de la escritura: Emisor-Destinatario, Sujeto de la Enunciación-Sujeto del Enunciado; al tema, a duda más importante que la novela desarrolla en torno a doble: el de la representación o la relación entre modelo y copia, en su sentido literario y pictórico.(38)

Según vemos en 6.4.2., el personaje de la Tremenda y su correspondiente doble, la Divina -juego que se complicaba cuando se hacía coincidir a la Tremenda con un papel de actriz o cabaretista -ejemplificaban en cada momento distintas posibilidades de representación artística y literaria.

Las gemelas curativas estaban presas, sometidas al modelo; en su simetría perfecta representaban el tipo - de mimetismo realista que acepta resignado al referente, sin cambiarlo en lo más mínimo.

Frente al tipo de representación realista, el resto de la novela introduce, mediante el paradigma de la pi-



27. Fernando Botero.

tura del Notero, un tipo de representación barroca, ya que aceptando el modelo no se conforma con su reproducción fiel, o su sumisión obediente, y procede mediante la distorsión o la deformación figurativa. Este tipo de representación es el que identificamos con la forma de trabajar de Sarduy. Por lo general, el autor parte de un paradigma o modelo para ir progresivamente degradándolo, mediante la introducción de un paradigma nuevo que sin desplazarlo totalmente lo altera. Por ello Sarduy, encuentra en la pintura de Bocaccio, en esos seres humanos con atributos humanos, en los cuales se han alterado las proporciones, distendidos los músculos, vaciados de complejidad, los referentes ideales de sus personajes y de esa inquisición en torno a la representación.

Por último, la novela alcanza una tercera solución al problema de la representación, el cuyo referente es el del "mimikry dress-art" del Helgehaugen y Varuschka. Es el momento en que la tremenda pintada de rosado, es decir, de su propio cuerpo incorpora en sí misma su propia representación. Aquí la desaparición de la distancia entre original y copia viene a anular el modelo. Haciendo desaparecer la copia, en cierta manera viene a anularse lo tenido por original. No es tanto el rechazo de modelo, como la institución de una realidad, (que nos atrevemos a llamar ser), que liberada del dualismo representativo no exista en función de un origen anterior.

o de causalidad exterior, sino en sí y por sí misma.

Esta realidad liberada de dualismos (causa-efecto; original-copia, etc.) encuentra su correlato en la novela a través de la escritura, de Sarduy. Una escritura que con rigor pueda llamarse autónoma en la medida que, no solo altere o distorsione los modelos, sino también prescindida de ellos y sea capaz, según veíamos en 6.5. de convocar una realidad nueva.

En esta perspectiva de una escritura realmente creadora, como la que acoge Maitreya no cabe preguntarnos: la veracidad o falsedad de su mensaje, porque aquí, como a propósito de otra obra ya señalase Barthes (39), el lenguaje no está del lado de la verdad ni del lado del error; está de ambos lados a la vez. Una escritura liberada y a la vez crítica es la mejor arma para desmascarar la irrealidad de la realidad y su correspondiente impostura verídica. Una escritura liberada que se convierte en guía pedagógica -recupera así Sarduy el didactismo propio de todo bárrico-, en destructora de todo dogma, nos conduce a la demostración final de la novela: "la impermanencia y vacuidad de todo". (pág. 107) O lo que es lo mismo una escritura, en que anulado cualquier imposición exterior, colabore en la plenitud del sujeto: la desaparición del fantasma, la introducción del otro (40).

6.7. El lenguaje de la novela.

"El lenguaje barroco, reelaborado por el doble - trabajo elidido, adquiere una calidad de superficie metálica, espejeante, sin reverso aparente, en que los significantes, a tal punto ha sido reprimida su economía semántica, parecen reflejarse en sí mismos, referirse a sí mismos, degradarse en signos vacíos"(41).

Este mecanismo lingüístico, que llamamos barroco, tan precisamente definido por Sarduy, es el que ocupa el espacio novelesco de Maitreya. Según veíamos antes.. la realidad textual del relato -la irrealtà real podríamos decir- permite elidida la realidad exterior que cada frase surge para el recreo, para su consumo incessante y para nada. La escritura aquí prolifera desde - núcleos históricos, desde significados que ella misma va a encargarse de devolver al vacío, a la vacuidad.

Por ello, las palabras de la novela convocan una imaginaria incesante, concebida para, y en el presente, la delectación de nuestro placer.

6.7.1. "La guerra de los lenguajes"(42)

Junto a este carácter elidido y proliferante (a partir de nada), el lenguaje de Maitreya se define también por su carácter dialógico y, al tiempo, espejeante. La superposición de hablas -eso que se ha dado en llamar

"la guerra de los lenguajes"- la mezcla, entrecruzamiento e incrustación forzada de voces extranjeras, introducidas en el discurso novelesco, alteran y corrompen la lengua española como dogma o modelo por invertir, por rociar y barroquizar.

En Maitreya, la base léxica castellana sufre la invasión de palabras de idiomas extranjeros : francés, inglés, voces hindúes y cubanas.

Estos significantes opacos, extraños espejean en el texto con su materialidad, su sonoridad y su diferencia. Ciertas expresiones o vocablos franceses o ingleses chisporrotean alegres y revoltosos en medio de la uniformidad castellana, marcando su atrevimiento con una gota de humor : "Anyway lo veía". (pág.116) o "Vacías dos de habanismo caústico de los fifties" (pág.115).

Similar función, cumplen las voces cubanas o hindúes : "tankas", "kolpa", "manigua", "guano", "Avalokitechvara", "cocuyo", "majá", etc. Si bien, estas palabras por su mayor relevancia sonora, o por su escasa frecuencia se libran aún más que aquellos de su origen original, para tomar independientemente del diccionario un protagonismo exclusivamente formal, en tanto que significantes.

Paralela función barroca, adulteradora del paradigma lingüístico español, desempeña el hijo en proporción muy escasa los neologismos. No se destaca Sarduy

como creador de palabras en ninguna de sus novelas, sin embargo intenta en algunas ocasiones algo en este sentido. En Maitreya, posiblemente se haya escapado alguno, hemos recogido hasta cuatro: "biómetros", "tanu-topráticos", "arrumbasaban" o el muy lezamiño por su procedimiento "desparrancados" (de desparramar + arrancar).

6.7.2. La comparación metafórica barroca.

Si en Cobra (cfr. 50) comprobábamos que el barroco del lenguaje se fundaba en una proliferación de elementos lingüísticos en torno a un sigte. tachado o reprimido o negado, en Maitreya, la proliferación barroca se constituye en una cadena analógica -comparaciones metafóricas- que en su demasía y derroche pretende parejo objetivo: la consecución del absoluto, o en su defecto la elucidación u obturación de tal carencia o falta.

Por esta razón, la comparación metafórica (o imagen lezamiña) no solo es importante por constituirse como el principal recurso-lingüístico de la novela, sino que en su dar vueltas -verdadero delirio-, en torno al absoluto inalcanzable, va señalando una distancia cada vez mayor con respecto a la realidad, y de esta manera hace posible una escritura liberada de la imposición referencial. La realidad puede aparecer, y de hecho aparece, pero de tal modo violentada y fragmentada por el lenguaje

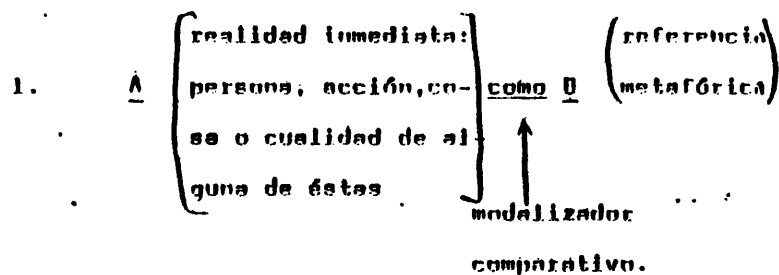
que nada nos permite, dentro del discurso novelesco, hacer afirmaciones realistas o establecer relaciones entre lenguaje y realidad.

Como ya sabemos, el gusto por la imagen (o comparación metafórica, le llega a Sarduy de Lezama (confr. cap.1) y de cierto carácter elusivo de la lengua cubana (confr.4.6.5.3.) Ambas tendencias son acogidas en la novela y podríamos señalar una cierta relación entre éstas y el carácter de complejidad semántica mayor o menor según revele su deuda con uno o con la otra.

A través de la comparación metafórica, en su versión más lezamesca, el texto va tomando una consistencia y una corporeidad que solo ésta podría dárles. Las sucesivas comparaciones van creando en la novela una superficie tersa, dura que además abra el discurso, en su descentramiento a una red de infinitas relaciones: realidad que se compara con gestos, animales, hechos, ironías, aspectos culturales, cada vez más sorprendentes, un poco más distantes, más estrechos, más prolongados, produciéndose, un travesaño o alteración de los ejes comparativos.

Sin pretender establecer una tipología o clasificación exhaustiva de las comparaciones metafóricas en Moltreys, abordaremos éstas desde dos puntos de vista o criterios: Por su diferente constitución formal o sintáctica y por su complejidad semántica.

- a) En el primer criterio, partiendo del esquema más usual de comparación :



"Las Colosales (...) dieron una vuelta rápida, dies-
tres, como patinadores soviéticos sobre hielo."
(pág.110).

observamos diferentes formas que complican o reducen es-
esquema básico.

2. El esquema básico puede verse ampliado por la
inclusión de un período o frase subordinada :
A como B + frase subordinada de relativo.

"la aguerriada comedrona china soltó un grito mo-
teado, como ante una explosión de voladores,
se convierten en pericos." (pág.87)
Fr. subordinada.

3. A como si B : "empeto varios chillidos y mus-
reñas amenazantes, como si le arrancáron de una
siesta con un sobresalto." (pág.87)

4. A como si B f imagen conclusiva :

"La trenenda vacía despatramada como si la hu-
^A ^{H.C.}
bieren vertido desde muy alto, soufflé rosado.
^B ^{Imagen}
 (p.99)

El proceso comparativo se concluye, se corona con una metáfora que en cierta manera lo sintetiza.

5. A más A' que B :

"la dejó más pasmada que una ducha de agua fría
^A ^B
después de planchar" (pág.87)

6. A como B f disyunción f B₁ : "el enano la precedía, agitando una campanilla de cobre, como para anunciar en un mercado el paso rosáceo de un leproso, o la quema pública de un reticente al bautismo". (p.99)

Esquema que se repite en : "Lo acostaron con cuidado, como para evitar lastimarlo, o que algo en su interior se derramara" (pág.70)

"En sus manos primero las yemas unidas de los dedos, como para cerrar una flor o acorticiar un tapir". (p.156)

7. A como B f más A que B :

"Los ojos como dos linternas. más incrédula y
^A ^{H.C.} ^B ^{H.C.} ^A

azorada que un gato ante un inhalador vicks".

B. A, B : Desaparición del modalizador comparativo, pero la estructura continúa siendo comparativa :

"Husmeaban, babeaban : perros edictos y priva-
dos, buscando en un banco napolitano un male-
ttin de opio" (pág. 111)

Esquema que puede verse complicado por la introducción de una metáfora y la estructura de una imagen pura :

"Los ojos centellearon : eran los de un ratón
A METAFORA COPULA
huyendo a lo largo de un túnel después de un
banquete con postre eléctrico". (p.100)

9. Con A de B :

"los canutillos se cerraron de abajo arriba,
con un rumor de matanza vietnamita para es-
pantar espíritus intrusos. (pg.116)

10. Cadena de metáforas introducidas por el verbo sintió (algo que no vemos). "El magro sintió una estaca ignea, mil ofuscado serafinillos fómicos o bien la embestida de dardos taladrantes que escapan de un avispazo ahumado" (p.159).

11. La presentación de comparaciones metafóricas aisladas no da cuenta del carácter proliferante de éstas

en la novela. A este nivel tropológico, las comparaciones producen un efecto similar, al de la técnica de las cajas chinas : su prolongación, su envasamiento paraliza, detiene el relato, dejándolo en suspenso. Junto a éste, el efecto del encañamiento de comparaciones se asocia a esa ruptura de la lógica causal del lenguaje comunicativo :

"Fue ella quien terminó de tirar la sábana, y con una fuerza tal, como si balara la gaveta llena de bizcochos de una alacena, que el machorrón alzó la cabeza, como quien sale de una siesta después de un lechón asado con hojas de guayaba, o de una horrachera". (pág.103)

"La suma sonora de metales tan distintos era la de una quincallería siciliana cuando tiembla la tierra o la de un gaudín japonés cuando detrás de cuadros blanco y negro va a aparecer una enana gigante mordiéndose una teta". (pág.119)

La fijación del progreso narrativo, la alteración de los ejes realidad-referente metafórico, distanciamiento y finalmente la pérdida de ese objeto que se buscaba ese concepto inaprehensible, que a pesar de todo termina escapándose : la cadena metafórica rota.

b) Por su complejidad semántica, las imágenes de Maitreya revelan esa doble tendencia lingüística que Soyuy incorpora : Más sencillas, con mayor grado de relación analógica con la realidad inmediata, las compara-

ciones metafóricas de la lengua cubana, que Sarduy recoge y elabora. Más complicados y alejados -en analogía en grado cero -, las imágenes lezamianas permiten, como ha señalado Sarduy, una amplitud máxima entre realidad y referencia metafórica, "como" que soporta incluso el error.
(43)

1. La novela, queriendo rendir cuenta-posiblemente- de un proceso o progreso en el terreno de la comparación metafórica, se abre precisamente bajo el modelo de esas comparaciones sencillas casi coloquiales :

"(...) un ojo que se apretó como para mirar en un grute" (p.17)

"(...) tiró de la frezada como para protegerse de de una tempestad de arena". (Pág.17)

"(...) un chancletezo de solar, redoblado de palmada seca, que sonó en el cubículo como un disparo".
(pág.17)

2. Comparaciones metafóricas en que acciones humanas toman como referente animales según es frecuente en la -- lengua cubana coloquial, :

"quedó todo blanco, como un mofé apaleado" (pág.91)

"Como bibliotecario, con un canario muerto, logró llevarlo hasta el borde de la jungla". (pág.102).

3. Esta misma estructura semántica casi coloquial puede verse alterada, distorsionada por la introducción de un adjetivo nuevo, que no viene a matizar o completar un -

significado, sino a marcar o agrandar, espejante, distancia entre los términos de la comparación.

"Salto el dardo vibrante, redondo, como una ardilla china liberada de una trampa". (p.176).

4. Comparaciones metafóricas que funcionan como petifras de términos más coloquiales como es el "aflojarse" en sentido erótico: "la Tremenda se sintió tan motivada y feliz, que se le rompieron las ligas de los bombachos" (p.113).

5. En este proceso de desplazamiento de la comparación metafórica coloquial, Lezama ocupa un lugar esencial, como modelo de distanciamiento máximo:

"La cocina se iluminó por un instante de un chisporroteo anaranjado, como el de una tienda de campaña en espera del enemigo" (p.115)

C. Metafóricas que a veces no quieren ocultar su deuda con las del Maestro "organizaba el placer como una fiesta cídica o una cacería" (p.119) En alguna ocasión la correspondencia es tan clara que, el original lezamiño - se puede incluso precisar: "las medias escondían lo ancho de los rollos de gulpa, dilatados como una boa devorando un cordeiro, enguantándolas". (pág.107) Comparación que ha tenido como ^{antecedente} la del tráfico sexual entre Farralogue y la española: "Ese encuentro amoroso recordaba la incorporación de una serpiente muerta por la vencedora alibante". (Paradiso, cap. VIII, p.340)

Comparaciones que, como en Lezama muchas veces, tienen carácter metalingüístico, aclaración sobre el habla de ciertos personajes :

"Pedacito -pronunciaba la C de su apodo como si estuviera una gran cedilla, o como si, desde el reservado de cortinita roja llamara un camarero cómplice en una pensión apañada de Segón". (pág.100)

Hasta ilustrar un concepto poético del Maestro - lo hipértélico puede una c. metafórica y cuyo referente es un texto del propio Lezama (44) :

"Era un gigante del océano, que habíase criado por los mareas equinocciales, demasiado lejos hacia la tierra, como esos vermes ciliados que siempre van más allá de sus fines?" (pág.101)

O esta otra igualmente dentro de la línea más próxima al distanciamiento característico de Lezama :

"recitaba el enano como si estuviera en una habitación hexagonal y blanca, acariciando un pellicano atragantado con un salmón colesante." (112).

6. Dentro de esta misma dinámica de la comparación distanciada se sitúa la adjetivación de la novela. Huyendo de la adjetivación propia, el calificativo crea una tensión con respecto al sustantivo del mismo tipo que se establece entre realidad y referente metafórico en las imágenes lezamianas. Su funcionalidad en el relato es, como cualquier tropismo, la de descentrar la significa-

ción pertinente de una palabra -en este caso el sustantivo que el adjetivo acompaña- para encaminarla hacia otra o sumirla en una ambivalencia polisémica. Los adjetivos, improprios, o simplemente barrocos, son alteradores de esa relación entre el sustantivo y su referente, desplazando aquel hacia una cierta irrealidad: "con voz de bajo caucásico" (p.119). "helicópticos suspiros" (p.130); "frente acribillada de tatuajes" (169), "alemanes filarmónicos de antecedentes gemados" (pág.139). Hay que matizar que cierto tipo de adjetivación que no resulta espejeante, ni sorpresiva aisladamente, incluidos dentro de una comparación metafórica determinada o en algunos contextos, puedan señalar ese aspecto alterador: es lo que sucede p.e. en el caso en que para referirse al montaje erótico de Luis Leng con las chinitas y la Tremenda se habla de "teatro pedagógico" (pág. 120).

6.0. Valoración final.

La cantidad, la insistencia y el rigot del lenguaje metafórico hacen de Maitreya un continuo despliegue de sentidos y sinsentidos, cada vez más osados, más estáticos o afijados de un referente u objeto cada vez más escamoteado, negado o inexistente. Imágenes voluntariamente alógicas, obsesivas como pesadillas, reflejos de espejos que, no devuelven, rompen la imagen.

Cada imagen provoca, engendra una ilusión de acercamiento y de conocimiento de la realidad, pero ésta no se nos muestra sino como una mascarada debajo de la cual no encontramos más que vacío. Procedimiento metafórico llevado hasta la extenuación: movimiento que parece gratificarse en la frustración o acaso - ahí se encuentra la paradoja del telero- nos está alumbrando didácticamente en un conocimiento más profundo de la vacuidad de todo, de la irrealidad de lo real.

NOTAS

1. "Severo Sarduy (1937...) Cronología" en Severo Sarduy. Madrid, Fundamentos/Espiral, 1976 (pág.13).
2. Barne, Seix Barral, 1970. 107 pp.
3. El Budismo. Su esencia y su desarrollo. México F.C.E. 1970, pp. 159 y ss.
4. El hecho histórico, en que se basa Sarduy, sucede en el año 1959. Desde entonces, y bajo el eufemismo del lenguaje diplomático internacional, que llama al Tíbet, "zona bajo protección y vigilancia especial", las tropas chinas ocupan el territorio sagrado del Budismo, repleto de monasterios de esta doctrina, que aún hoy -20 años después de la ocupación- resulta muy difícil de visitar.
5. Fernando Botero, pintor sudamericano, característico por sus cuerpos hinchados, hidrónicos. La referencia a él, a nivel de personajes, es continua en la 2ª parte de la novela.
6. Grupo de fanáticos sectarizados, que encontrarán cierta audiencia en Norteamérica, que juzgaban mucho más interesante meter el puño que el sexo. Sarduy como veremos más adelante lo utiliza en la novela como un paradigma transgresor y barroco que a su vez será subvertido.
- 6 BIS. "Una cantante americana. Muy rica. Contó una sola

vez en su vida. Alquiló por una noche el Carnegie Hall y vestido de Ángel -las alas eran desplegable- ante un público alucinado- a los que protestaban les llamó agentes de la Calles- afrontó el más arriesgado repertorio operístico universal. En el aria de la Reina de la Noche de la flauta encantada, no concedió una sola nota justa. (...)Dejó un disco que algunos consideran demasiado célebre y que se llama con un oportuno signo de interrogación, *The Glory of the Human Voice?*" (CRUZ, - Juan : "S. Sarduy : La mirada plástica de un novelista" (entrevisto) en *El País*.

7. Las brujas y su mundo. Madrid, Alianza, 1973 (4ªed). (pág.211).

8. Sacerdotisa-sabla mexicana de los hongos alucinógenos, verdadera religión de efectos curativos y psicológicos sorprendentes. Sarduy ha traducido al francés el libro donde se recogen en forma de documento sus manifestaciones, experiencias. (Vida de María Sabina. México, Siglo XXI, 1977 de Alvaro ESTRADA.

9. Nuestras citas de la novela de Lezama se refieren siempre a la edición preparada por la hermana del autor, Eloise LEZAMA LIMA. Ed. Cátedra, Madrid, 1980.

10. "Seveto Sarduy : la palabra descapitalizada" (Entrevista con Ernesto PARRA) en El Viejo Iopo, Barba, 1970, nº 19 (pág.67)

11. México, Ere, 1977 (232 op).

12. A propósito del carácter inconcluso de la novela póstuma de Lezama Sarduy ha dicho que éste lejós de ser una simple anécdota constituye su propia esencia : "(...) el texto de la fundación -el propio libro de Lezama- no pueda cerrarse, tiene que permanecer inconcluso, como una interrogación", en "Oppiano Licerio de José Lezama Lima" en Vuelta, México, 1970, pág.32).
13. Los Eras Imaginarios. Madrid, Fundamentos, 1971. (pp.62-63)
14. LEZAMA LIMA, José : Introducción a un sistema poético" en Algunos tratados en La Habana. Barma. Andagrama/Ed. de Bolsillo, 1971 (pp.7-42)
15. Con el título de "En la muerte del Maestro. A José Lezama Lima" se recogían el 1º y 2º capítulo de la novela definitiva, es decir, el capítulo del mismo nombre y "El instructor". Vuelta, México, 1970, Marzo, nº 16 (pp. 14-18)
16. Paradiso. Madrid, Catedra, 1980 (p. 121).
17. Lientos y diferencias. Montevideo, Arca, 1967. (pág. 18: ---.Op. cit. : pp. 121-122.
19. "De todos los temas del barroco ninguno conviente mejor que el de la comida - "las cargadas" naturales en muertas- sus formas congeladas, europeas, a la proliferación del espacio abierto, gnóstico, de lo americano "que conoce por su misma amplitud de paisaje

por sus dones sobrantes"; ninguno abandona mejor su herencia humanista para hacerse tejido pinturo-ro, derroche". Escrito sobre un cuerpo. Bs.As., Suda-mericana, 1969 (pág.74).

20. Dentro del sistema poético lezamiano, la noción de "súbito" es equivalente a la de fulguración poética. Del choque de dos realidades, ideas o palabras, que se van a encontrar azarosamente o no, y que por se-paradas permanecían insignificantes o calladas, va a surgir un resplandor iluminativo que alumbra el ám-bito de lo misterioso, del incondicionado-condicio-nante, de lo poético, infinito o insapreciable.
21. "Interrogando a Lezama" en Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. La Habana, Casa de las Amé-ricas/Serie Valoración Múltiple, 1970, (p.24)
22. En este "ménage a trois" de Luis Leng con las dos oblonas chinitas queremos ver una variante del en-cuentro amoroso, también a tres, del Capítulo XI de Paradiso, en que Eloción se acopla con George y su hermana Daisy.
23. "El lleno sexual se trasmuta, así, a la manera tán-trica, en su contrario, en el vaciamiento a través del sexo. La falta misma de intencionalidad con que tal vaciamiento se verifica, revela sin duda lo que antes decía de la beatitud ingenua, despojada de su componentes religiosos, no como limbo, sino como en

matidad" ("La fórmula pornográfica" en *CAMP de L'AR* PA, Barcelona, 1979, Junio, nº 64, pág.29).

24. Los budistas miden el tiempo en "kalpas" o "eones".

Un kalpa es la duración de tiempo que transcurre entre el origen y la destrucción de un sistema cósmico. La duración de un kalpa o se sugiere por medio de un símil o se cuenta por medio de un número. Supongamos que hay una montaña, de tocá muy duro, mucho mayor que las Himalayas; y supongámonos que un hombre, con un pedazo de la más fina tela de Benarés, toca esa montaña con toda suavidad, una vez en cada siglo -entonces el tiempo que requeriría para desgastar toda la montaña sería más o menos el tiempo de un eón. En cuanto a los números, algunos dicen que un kalpa tiene solamente una duración de 1.344.000 años, mientras que otros calculan unos 1.200.000.000 años y no se ha llegado a un consenso general. En todo caso, se trata de una cantidad de tiempo muy grande y casi incalculable". (EDNZE, -- Edward : op. cit., pág. 66) Así en la novela, el lama reencarnado por undécima y última vez, que dirá : "Y con esto, piadosas hermanas, cumplo mi función en el relato, y mi último ciclo en esta kalpa. ..." (p.69), introduce una dimensión temporal a la que, solamente, la ciencia occidental comienza ahora a concebir y a comprender.

25. La referencia explícitamente citada por Sarduy - (pág.125) es Julio CARO BAROJA : Los brujos y su mundo. Madrid, Alianza, 1973 (4ª ed.); pero también cabría relacionarlo con Lezama Lima. En este la importancia de los mitos órficos (Los Erus Imaginarios. Madrid, Fundamentos, 1971. pp. 69 y ss.) es como sabemos central. A través del descenso de Orfeo a los infiernos incorpora a su sistema poético un tipo de conocimiento no-científico, no-causal inaprehensible, que, en la novela Paradiso ejemplifica el personaje demoníaco, terrible y simpático a la vez, estimulador de la expresión poética en Camí, de Alberto Olaya.
26. PAZ, Octavio : Conjunciones y disyunciones. México. J.Mortiz, 1969. (p.66)
27. "La palabra realidad, como palabra expresiva de la totalidad de objetos materiales existentes, y más aún el término realismo, como demostrativo de la fe en la existencia real de los objetos experimentados tienen para el hombre actual, con una educación científica, un sentido que le han dado varios cientos de años de investigaciones y meditaciones, pero que pueda hacernos errar al estudiar la noción de lo real en mentes sobre las que no gravitan aquellas investigaciones, que, en gran parte, fueron de carácter experimental, físico-material y que, por otr

lado, no están desprovistas de abstracciones problemáticas en cuanto a su realidad misma". (CARO BARROJA : op. cit. p.10.)

28. "Naci," pues, alagado. Una comadrona obesa y negra, Inés María, me sacó lá póbte como pudo i salt morado y con la boca abierta, como ese cuadro de MONTU, en un grito mudo. A fuerza de galletas y milgades logró al fin convertir ese grito mudo en grito pälado". ("Severo Sarduy (1937...) Cronología" en Severo Sarduy, Madrid, Fundamentos/Espiral, 1976.p.8)
29. Este juego de Sarduy - enano → en ano - enlaza con el juego de Lezama en Paradiso, donde el despliegue de nombres de dioses egipcios que recogen parcialmente el significante "ANU" (ANU⁸IS, ANUBIS, etc.) - sirve para sugerir una etimología lezamesca que relacionaría ambos términos (pág.525), Sarduy quiere rendir un pequeño homenaje al Maestro, repitiendo - este mismo juego de ingercencias.
30. Es conocida la concepción que Lezama tiene de la - poesía : representación o doble de lo inaprensable, de lo misterioso, del incondicionado poético que el poeta aspira a captar en el poema.
Cuando Lezama escribe su Paradiso quiere llevar esta noción a la novela. Así convierte en imágenes, o personajes estos conceptos. Oppiano Licario verdadero agente de la dinámica de la novela y de su conti-

nación, ejemplo del conocimiento absoluto, se constituye en modelo de José Cemi en su progresión hacia la consecución del ritmo hecistástico. Cemi, en la novela, trata de igualar, ser el doble del saber de Licario.

31. El nombre de Divina procede del obeso travesti-actor americano "Divine", protagonista de la película Pink Flamingo. "Divine me ha impresionado tanto como Marilyn Monroe : ambas obedecen a dos momentos muy precisos de la historia de EE.UU.; yo creo que Marilyn, con su vitalidad y su belleza, con la fuerza fálica que tenía, obedecía a un momento de expansión (...) Divine con su hipertrofia y expansión hidrópica corresponde también a la imagen que el país tiene de sí mismo en este momento; es la Musa del Watergate..." (Severo Sarduy : Escribir al margen.. p.34)

32. Severo Sarduy : "Botero : el tiempo de la siesta" en Guadalimar, Madrid 1976, n° 11, marzo (pp.27-29)

33. Idem. : pág. 27.

34. Severo SARDUY : "El Doble Infernal" en El País, Madrid, 18 de marzo de 1979, pág. VI.

35. Sarduy no introduce aquí el referente de similar función al que concede en esa parte de la novela, de los muñecos de Matta-Kuhn Weber que elucidan perfectamente esta variante del problema. (Cfr.SARDUY,

Severo : Idem: y "Matta Kunh Weber" en Dirty, París 1979, nº 2 (3)

36. "Pero el dress-art" va más lejos. Se trata, no al límite sino más allá de todo límite, de borrar, de andar, de lograr la desaparición del cuerpo soporte por medio de una identificación total con la superficie que lo sostiene, con el fondo donde viene a pararse, a fijarse." (Severo Sarduy : "Por un arte hipertético" en Guadalupe, Madrid, 1977, Enero, nº 19, (pág.63).

37. Confrontar nota 30.

38. Se hace de menos alguna referencia al tema del doblé astronómico, siendo Sarduy especialista en estas materias. Concretamente, a la apasionante incógnita - que abre, en la ciencia del S.XX, el descubrimiento y construcción en el laboratorio, de la antimateria (antiprotón, antineutrón y antielectrón). Después - de este hallazgo la pregunta que cabe hacerse es si será posible la existencia de un universo doble, paralelo, simétrico y opuesto al nuestro, que, al igual que éste se fundamenta en la materia, pueda basarse en la antimateria.

Si consideramos el principio físico en el que se basa el Steady State : la materia se destruye y se renueva incesantemente, cabe la posibilidad que la antimateria igualmente se cree de manera continua.

si bien en un lugar distinto, en otro Universo - de producirse aquí la explosión que se produciría habría estallar éste -.

En esta perspectiva, cuando un Átomo se produce en nuestro Universo, inmediatamente, se ve compensado por la creación de un anti-Átomo allá,

Quiere esto decir que a cada galaxia, astro o estrella correspondería su pareja de signo inverso, de antimateria, (ASIMOV, Isaac : El Universo. pp. 346-350).

A lo cual añadiríamos nosotros : a cada humano o cada uno de nosotros, a cada sujeto de este Universo nuestro correspondería algo así como un doble entimotérico, nuestro antisujeto.

39. Entrevista en MAGAZINE LITTERAIRE, París, 1976, n°. 108, Enero. Reproducido en Camp de L'Arna, Narbonne, 1980, n° 76, Junio, (p.45)
40. La escritura -nueva corrección conLlozema - es para Sarduy como la poesía para el Maestro, el ámbito donde el hombre puede regresar a los orígenes, a la Era Imaginaria lezamiense, a la vacuidad perfecta
41. SARDUY, Severo : Barroco, Bs.As., Sudamericana, 1974 (pp.74-73).
42. Este término de "guerra de lenguajes" procede de Sarduy : "El Barroco, après la lettre" en DIWAN, n° 5/6. pág. 103.

43. Escrito sobre un cuerpo. (pág.61)

44. "Exista también lo que podríamos llamar el camino o método hipertético, es decir, lo que va más allá de su finalidad venciendo todo determinismo. Otro ejemplo. Durante mucho tiempo se creyó que las convulsos, que son unos vermes ciliares, retrocedían hasta donde llegaba la marea. Pero se ha podido observar que cuando no hay marea retroceden a la misma distancia". (Lezama Lima, entrevista con Armando Álvarez Bravo, en Lezama Lima. Montevideo, Arch. - 1968, pág.35).

CONCLUSIONES

El análisis que precede nos permite establecer, si bien no de forma cerrada o excluyente -el carácter poligráfico y polisémico de las novelas de Seveto Sarduy lo impide-, las siguientes conclusiones :

1.

Las novelas de Sarduy tienen un punto de partida y un desarrollo antirrealistas. Estas no se escriben a partir de una realidad exterior, o idea previa que se impone como modelo a seguir o demostrar, sino que el principio o núcleo generador del relato puede ser una frase escuchada al oír, como ocurre en Cobre, el verso de una canción popular en De dónde... o la referencia ludista en Haitreya.

Es a partir de ese punto, que se va a generar toda la novela, imponiéndose una coherencia textual que en ^{VAGA} media se doblaba a un orden o realidad ajena a la novela. En este sentido, cabría relacionar las novelas de Sarduy con la obra alucinada de Raymond Roussel, si bien en éste la construcción rigurosamente lingüística no da acceso a otros materiales culturales como es el caso de Sarduy. En Sarduy, a diferencia del francés, la novela no se construye exclusivamente a partir de -

los procedimientos homonímicos y sinonímicos, sino - que introduce paradigmas como el budismo, la pintura, los textos anteriores, aunque sea para invertirlos, - parodiarlos o desplazarlos.

Es por esto que las novelas, aunque incorporen - hechos históricos - historia cultural de Cuba; las referencias históricas en Maitreya; etc., - éstas se muestran fuera del tiempo, liberadas de la causalidad ordinaria, convirtiendo aquellos en motivo, símbolo o imagen de la escritura. Incluso en Gestos, relato, que en palabras de Sarduy, está aún "preso del devenir histórico", los modelos narrativos del "nouveau roman" y -- las técnicas pictóricas del "action-painting" alteran y modifican el hecho de la guerrilla urbana bajo la -- dictadura de Batista, para dotarlo de una proyección -- irrealista y simbólica, que en cierta manera borra la lógica temporal de los hechos.

2.

La negación de la lógica temporal y causal, y, - por tanto, de la noción de origen, el carácter riguroso textual de las novelas, impide hablar de evolución o cambio en la temática o en los personajes, - que por otro lado son siempre los mismos y se complacen como hemos visto en hacer citaciones o recreacio-

nes de los procedentes. Lo que sí cambia es la relación entre las palabras, los registros del lenguaje. Desde el empleo de un lenguaje denotativo, aunque dinamizado, de Gestos, sin apenas metáforas o imágenes, hasta el empleo de un lenguaje dialógico, pleno de resonancias y referencias a otras voces e imágenes que se reflejan en un incesante juego textual, las novelas de Sarduy van ganando en autonomía y en capacidad de sugerir, en "significancias" barthianas, en "súbitos" lezamiannos.

3.

Las novelas se configuran de acuerdo a un complicado trabajo intertextual en el que se integran o confluyen una relación prácticamente infinita de elementos y referencias. A este nivel, conviene poner de relieve como el texto de las novelas no se genera de acuerdo con único modelo o foco sino más bien a una pluralidad de focos y orientaciones que se ponen en cuestión o critican recíprocamente, en un movimiento de parodia y alteración incesante.

Las novelas de Sarduy suponen una crítica de toda la literatura expresiva o realista que se basa en dos niveles: la realidad y la reproducción de ésta; el original y la copia; el significado y el significante. La

superación de este dualismo hace posible que en el texto novelesco coexistan los elementos más dispares sin ningún tipo de orden o predominio externo.

Las citas literarias, la parodia de textos clásicos españoles o la reminiscencia del budismo o la astronomía actual no se leen ya como elementos extraños (aún en su espejo) al incorporarse al texto, de la novela, pierden su significación original y se inscriben con una funcionalidad renegada.

4.

Las novelas de Sarduy impugnan y parodian de manera práctica -a veces incluso teóricamente- las falsas narrativas y Ye-yistas del realismo. Dicha labor de alteración e inversión afecta por igual a tres de los elementos estructurales en los que se basa el realismo: El personaje, el narrador y la narración.

1. Frente a la constitución del personaje realista, centrado en torno a una psicología reconocible, es tática o dinámica representación literaria de un Yo -- fantasmagórico, que además estimulaba la identificación enfermiza del lector, Sarduy propone unos personajes -- que son el vaciamiento y la inversión de la lógica del personaje naturalista. Los personajes de las novelas, como se ha visto, se definen en una doble dirección.

Por un lado, son entidades lingüísticas: el personaje es su nombre o queda definido por él. Y por otro se constituyen como espacios vacíos en los cuales es posible cualquier tipo de cambio o metamorfosis, en función no de una realidad o lógica externa, sino de las necesidades de la escritura.

2. El narrador de las novelas realista, que comanda y domina el discurso narrativo y somete la narración a un orden causal y lógico, desde uno o varios puntos de vista, jerárquicos y privilegiados, resulta profundamente parodiado en las novelas de Sarduy. Su aparición puntual y autoritaria en el relato, su pugna con los personajes, que pretenden usurparle su derecho a contar los casos según "sucedieron", el juego de dobles y múltiples versiones que circulan por la novela, etc. ejemplifican de manera directa la impostura del verosímil realista, al tiempo que abren el relato a una proyección lúdica y de liberación textual.

5.

Las cuatro novelas de Sarduy forman una totalidad, un conjunto coherente. Maitreya viene, según nuestro análisis, a cerrar una inquisición, que se abre en la primera novela, en torno al absoluto y a la carencia consustancial a toda existencia humana. Las novelas se

piten y dan vueltas en torno a esa investigación de -
raíz lezamiense según la cual el individuo humano está
abocado irremediablemente a la insatisfacción, a la -
no consecución de ese objeto de deseo o absoluto que
se le niega una y otra vez.

En la 1ª novela, es la decepción y la desolación
final de la cantante guerrillera ante la pérdida de su
amante, y la consiguiente incomprensión del hecho revu-
lucionario. En la 2ª novela, la investigación se amplía
y se articula según vemos en un doble plano : lo cu-
bano y la búsqueda desconsoladora que calma esa carencia o --
falta de Ser. Ambas inquisiciones se revelan como un -
fracaso : lo cubano como mascarada y la imposibilidad
de conseguir el objeto de deseo : la muerte como punto
final y como única obturación posible de esa insatisfac-
ción. En Cobre, la ampliación cosmopolita hacia Oriente
de esta inquisición se cerraba en una ambigüedad entre
el fracaso y la esperanza que solamente Maitreya ven-
dría a contestar. Las inseguras esperanzas que los mo-
delos orientales de liberación ofrecían al hombre occi-
dental se van a decantar en esta última novela como inú-
tiles. Los sucesivos acercamientos a otros paradigmas -
no van a servir sino para manifestar la imposibilidad -
de modificación de nuestro mundo y de liberación del --
hombre.

Ante esto, no queda sino la demostración de la va-

cuidad de todas las posibles alternativas que en nuestro mundo pueden ofrecerse y la aceptación de nuestra carencia como única salida lúcida.

De cualquier modo, la asunción de este hecho, el "no hay escapatoria" y el absurdo de nuestro mundo no se resuelve de forma triste o dramatizante. La escritura y la liración, choteo de todos a través de la escritura misma) constituyen para Saïduy la única forma, aunque parcial y fugaz, de elucidar ese desajuste entre realidad y deseo, entre ser y existir.

CAPITULO 8. Bibliografía.

BIBLIOGRAFIA.0.1. Obras de Sarduy :0.1.1. NOVELAS :

Gestos. Barcelona, Seix Barral, 1963

De donde son los cantantes. México, Joaquín Mortiz, 1967.

Cobra. Buenos Aires, Sudamericana, 1972.

Maitreya. Barcelona, Seix Barral, 1970.

0.1.2. Traducciones de las novelas :- De Gestos :

Gestes. Traducción de Henri Sylvestre.
Paris, Seuil, 1963.

La bombe de l'Avana. Trad. de Alvar González Palacios. Milano, Feltrinelli, -
1964.

Købricer. Trad. de Chloé Traberg. Copenhague, Forlag, 1964.

Denegungen Erzählung. Trad. de Helmut Frelingshaus. Frankfurt, Suhrkamp, 1960.

- De De donde son los cantantes :

Écrit en dansant. Trad. de E. Cobillon,
Cl. Esteban y el autor. Prólogo de H. Mar-
thes. Paris, Seuil, 1967.

- De Cobra :

Cobra. Trad. de Ph. Sollers y el autor.

Paris, Seuil, 1972.

Cobra. Trad. de S.J. Levine. New York, E.P.

utton and Co., 1975.

- De Maitreya :

Algunos fragmentos, aparecidos en la revista

Le Quel.

0.1.3. Poemas :

Flemenco. Grabados de Erhardt. Stuttgart, Manue-
Presse, 1969.

Mood Indigo. Grabados de Erhardt. Stuttgart,
Manue-Presse, 1970.

Merveilles de la Nature. Ilustraciones de Leg
nor Fini. Paris, J.J. Pauvert, 1971.

Big Bang. Grabados de R.Alejandro. Tata Morga
na, 1973.

Big Bang. Barcelona, Tusquets, 1974.

0.1.4. Teatro :

"Los matadores de hormiga" en Espiral/Revista.

Madrid, 1976. n° 1, Octubre. (pp.5-32)

Para la voz. Madrid, Fundamentos, 1970.

0.1.5. Ensayo y Critica :

Escrito sobre un cuerpo. Buenos Aires, Sudame-
ricana, 1969.

Barroco. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

0.1.6. Articulos varios , no incluidos en los libros
de critica :

- "Bogúitas pintadas : parodia e in-jetto" en Suv, B.A.^o 1967, n^o 321, Noviembre-Di-
ciembre (pp.71-77)
- "Tánger" en Le Quel, Paris, 1971, n^o 47
(pp.86-88)
- "Notas a las notas a las notas... A pro-
pósito de Manuel Puig" en Liberoamérica-
na, Pittsburg, 1971, n^o 76-77. (pp.955 y
ss).
- "El barroco y el neobarroco" en América
Latina en su literatura. México-Paris,
S.XXI-Unesco, 1972. (pp.167 y ss.).
- "La desterritorialización" en Juan Goyti-
solo. Madrid, Fundamentos/Espiral-Figuras
1975 (pp.175 y ss).
- "Notero : el tiempo de la siesta" en Gua-
dalimar, Madrid, 1976; n^o 11, Marzo. (pp.
27-29).
- "Barroco furioso" en Guadalimar, Madrid,
1977, n^o 26, Noviembre (pp. 40-41)
- "Por un arte hipnótico" en Guadalimar,
Madrid, 1977, n^o 19, Enero (pp.62-64)
- "Notero, la voz del modelo" en El País.
Arte y Pensamiento: Madrid, 11 de diciem-
bre de 1977 (p.1X).
- "Punk a la francesa" en El País. Arte y

Pensamiento. Madrid, 28 de Mayo de 1978
(pp. I y IV).

- "Furia de pincel" en Guadalimar, Madrid
1978, nº 28, Enero (pp.35-37)
- "Un exiliado que regresa : escribir, ma-
quillar, tatuar" en El País. Arte y Pen-
samiento. Madrid, 1 de Octubre de 1978
(p. IX).
- "Oppiano Licario, de José Lezama Lima"
en Vuelta, México, 1978, nº 18, Mayo
(pp. 32 y 55).
- "Dhyana-mudra (Iniciación a Larva, de -
Julión Nino) en El Viejo Topo, Extra nº6,
Barcelona, 1979 (p. 45)
- "Marta Kuhu-Weber" en Dirty, París, 1979
nº 73.
- "El doble infernal" en El País. Arte y
Pensamiento, Madrid, 18 de Marzo de 1979
(p. VIII)
- "Fractura del monólogo" en El País. Arte
y Pensamiento, 14 de enero de 1979 (pp. I
y VI).
- "Syllabes-germes" (sur Paradis de Sollers
en Le Qui, 1978, nº 77, Autonne (pp.21-
24).

- "Las Estructuras de la narración". Con Emir Rodríguez Monegal, en Mundo Nuevo. París, 1966, nº 2, (pp.15-26)
- "Una nueva interpretación del Barroco". Con Basilio Papostamatiu, en Imagen, Caracas, 1967, nº 14-15.
- "Conversación con Severo Sarduy". Con Emir Rodríguez Monegal, en Revista de Occidente, 1970, nº 93 (pp.315-343).
- "Entrevista con Severo Sarduy". Con J.M. Fossey, en Imagen, Caracas, 1971, nº 94-95 (pp.28-29)
- "La interrupción del pensamiento. Con J. M. Fossey, en Informaciones, Artes y Letras. Madrid, 6 de Diciembre de 1973 (pág 3).
- "Entrevista con S.Sarduy". Con J.M.Fossey en Insula, Madrid, 1972, nº 303. febrero (pág.4).
- "Le baroque? Une guerre entre la corde et l'ellipse" en Le Monde, París, 7 de marzo de 1975, (pág. 16).
- "Severo Sarduy : Ecrire au margin". San Román Chao, en Ozono, Madrid, 1976, Octubre (pp. 33-34)
- "Severo Sarduy : La palabra decapitali-

zada". Con Ernesto Parron, en El Viejo Iopu, Barcelona, 1970, nº 19, Abril (pp.65-67)

- "Severo Sarduy : la mirada plástica de un novelista". Con Juan Cruz Ruiz, en El País. Arte y Pensamiento. Madrid, 21 de Enero de 1979 (pp.IV).
- "El Barroco aprés la Jettre". Con Alberto Caudín y Díel Mesquida, en Diwan, Zaragoza, 1979, nº 5-6, (pp.87-109).

0.2. Mensajes y artículos sobre Severo Sarduy (Selección

- PIATIER, Jacqueline : "Gestes", en Le Monde, París, 13 de Julio de 1963 (pág.11).
- ESTANG, Luc : "Gestes, roman cubain sur rythme de cha-cha-cha", en Le Figaro Littéraire, París, 22 de Junio de 1963 (pág.5)
- PICAUMONT, Jacques de : "Gestes", en Combat, París, 11 de Julio de 1963, (pág. 7).
- BARTHES, Roland : "Sarduy : la face baroque" en Le Quinzaine Littéraire, París, 1967, nº 28 (pág 13).
- MORELLE, Paul : "Une littérature gestuelle : Écrit en dansant" en Le Monde, París, 24 de Mayo de 1967 (Supplement, pag.2)

- COUFFON, Claude : "Severo Sarduy y la realidad cubana", en el Mundo Nuevo, París, 1968, n° 22 (pp.87-88)
- SUCRE, Guillermo : "S.Sarduy : los plenos poderes de retórica", en Imagen, Caracas, 1968, n° 20 (pág.24)
- MIRANDA, Julio E.: "Escrito en cubano", en Imagen, Caracas, 1970, n° 74, (p.10)
- SOLLERS, Ph: "La boca obra", en Le Quel, París 1970, n° 43 (pp. 35-36)
- FELLO, Francisco E. : "Severo Sarduy en la actual narrativa hispanoamericana" en El Urogallo, Madrid, 1971, n° 8 (pp.84-93)
- CONTE, Rafael : "S.Sarduy, entre el juego y la transgresión" en Informaciones, Artes y Letras, Madrid, 13 de Abril de 1971 (pp.1-2)
- RODRIGUEZ-LOUIS, Julio : "Sobre los cantantes de S.Sarduy", en Insula, Madrid, 1972, n° 303, Febrero (pp.4-5-)
- WAGENER, Françoise : "Les artifices de S.Sarduy" en Le Monde, París, 21 de Abril de 1972 (pág.15)
- FOSSEY, J.M.: "Cobra", en Imagen, Caracas, 1972, 13-20 de Junio (p.3):
- BIANCIOTTI, Héctor : "Cobra", en Le Nouvel Observateur, París, 1972, 11 de Diciembre (pp.72-73).
- ORTEGA, Julio : "Nota sobre Sarduy", en La con-

templación y la fiesta. Caracas, Monte Avila,
1969 (pp.205-211).

- CHAO, Román : "Severo Sarduy", en Triunfo, Madrid, 9 de Diciembre de 1972 (pp.44-45)
- JOVER, José Luis : "Severo Sarduy, Serpiente Sagrada", en Pueblo, Madrid, 16 de enero de 1973.
- ULLAN, José Miguel : "El choteo barroco de Severo Sarduy", en Destino, Barcelona, 15 de septiembre de 1973 (pág. 37)
- FERNÁNDEZ BRASO, Miguel : "Con Severo Sarduy en París", en Pueblo, Madrid, 12 de Octubre de 1973 (pág. 31)
- ANONIMO : "Las obsesiones de S.Sarduy", en Informaciones. Artes y Letras. Madrid, 19 de Julio de 1973 (pág.3)
- SALADRIGAS, Robert : "Monólogo con Severo Sarduy en Destino, Barcelona, 4 de Mayo de 1974 (pp.44-45)
- TORRENTE DALLESTER, Gonzalo : "Los cuadernos de la Romana" en Informaciones. Artes y Letras. Madrid, 25 de Julio de 1974.
- GONZALEZ ECHEVARRIA, Roberto: "Son de la Habana: la ruta de Severo Sarduy", en R. Iberoamericana. Pittbury, 1971, n° 76-77 (pp.725 y ss.)
- GOYTISOLO, Juan : "S. Sarduy: el lenguaje del cuerpo" en Triunfo, Madrid, 6 de Noviembre de -

1976 (pp.50-60)

- PERQUIN, Ausje M.G.: "De donde son los cantantes en La Casa de la ficción, Madrid, Fundamentos. - Espiral/Revista nº 3, 1977 (pp.219 y ss.)
- ECHEVARRÉN, Roberto: "Lezama Lima y Severo Sarduy", en La Gaceta del F.C.E., México, 1975, nº 75, Marzo.
- SCARPEITA, Guy: "La playa de S.Sarduy", en Para la voz, Madrid, Fundamentos/Espiral-Teatro, 1970. (pp.9-12)
- SANCHEZ RUDAYNA, Andrés: "El cuerpo de la voz" en El País, Arte y Pensamiento, Madrid, 1 de Octubre de 1978. (pág.IX)
- PARRA, Ernesto: "Para una escritura del gesto" en Camp de l'arpa, Barcelona, 1979, nº 67-68, Sep-Octubre (pp.54-55)
- DE LA FLOR, Fernando R.: "Barroquismo y Bellin", en Nueva Estafeta, Madrid, 1979, nº 4, - Marzo, (pp.91.92).
- CAMPOS, Julieta: "Maitreya de Severo Sarduy", en Vuelta, México, 1979, nº 29, Abril. (pp.35-36).
- JIMENEZ, LUSANTOS, Federico: "Un clásico para la televisión" en Diwan, Zaragoza, 1979, nº 4, Marzo.
- ULLAN, José Niquel: "... Y en eso llegó Maitreya

- ya", en El País. Arte y Pensamiento. Madrid, 21 de Enero de 1979 (pág.V)
- SOLLERS, Ph.: "La boca obra", en Le Quel, París 1970.
 - VV.AA.: Severo Sarduy. (Selección y montaje de Julián Ríos). Madrid, Fundamentos. Espiral/Figuras, 1976). (Incluye una breve autobiografía de Severo Sarduy, numerosos artículos y reseñas sobre Cobra y una amplia bibliografía de artículos y reseñas sobre S.Sarduy, a cargo de Roberto González Echeverría).

0.3. Bibliografía de teoría y críticas literarias.

- BARTHES, Roland : Ensayos críticos. Barcelona, Seix Barral, 1977 (2ª reimpresión).
¿Por dónde empezar? Barcelona, Tusquets, 1974.
El Placer del texto. D.A., S.XXI, 1974.
- BATAILLE, Georges : El Erotismo. Barcelona, Tusquets, 1979.
- BERNAL, O. : Alain Robbe Grillet i le roman de L'absence. París, Gallimard, 1964.
- BLANCHOT, Maurice : Le livre a venir. París, Gallimard, 1959.
- BLOCH-MICHEL, Jean : El presente de indicativo. Madrid, Guadarrama, 1967.
- BUTOR, Michel : Sobre literatura. (2 vols) Bar-

celona, Seix Barral, 1967.

- CALVO LUPEZ-GUERRERO, Gabriel : "Los grados de expresividad en la comparación literaria neohéroica", en Gades, Cádiz, 1979, nº 2 (pp.65-107)
- CARDÍN, Alberto : "La fórmula pornográfica", en Camp de l'arpe, Barcelona, 1979, nº 64, Junio - (pp. 25-29)
- DERRIDA, Jacques : L'écriture et la différence. Paris, Seuil, 1967.
De la gramatología. B.A., S.XXI, 1970.
La Diseminación. Madrid, Fundamentos, 1974.
- DUCROT, O. y TODDROV, T. : Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje. B.A., S.XXI, 1972.
- ECO, Umberto : Obra Abierta. Barcelona, Ariel, 1979 (2ª ed.).
- ETIENNE, : Ensayos de literatura (verdadera mente general). Madrid, Forum, 1977.
- FAGES, Jean-Baptiste : Para comprender a Lacan. B.A., Amorrortu, 1973.
- FOUCAULT, Michel : Raymond Roussel. B.A., S.XXI, 1973.
- GENETIE, Gerard : Figures. Paris, Seuil, 1966.
- GOLDMANN, Lucien : Para una sociología de la novela. Madrid, Ayuso, 1975.
- JAKOBSON, Roman : Ensayos de lingüística general. Barcelona, Seix Barral, 1974.

- JANVIER, Ludovic : Una palabra exigente. El "nouveau roman". Barcelona, Barral, 1972.
- JAMESON, Frederic : La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso. Barcelona, Ariel, 1980.
- KLOSSOWSKI, Pierre y otros : El pensamiento de Sade. N.º A.º, Paidós, 1969.
- KRISTEVA, Julia : Semiótica (2 vols.), Madrid, Fundamentos, 1978.
- KRISTEVA, Julia : El texto de la novela. Barcelona, Lumen, 1974.
- LACAN, Jacques : Escritos. París, Seuil, 1966.
- LEONARD, A. : La crise du concept de littérature en France au XXème siècle. París, Corti, 1974.
- LOP, Edouard y SALVAGE, André : "Essai sur le nouveau roman", en Nouvelle Critique. París, 1963, n.º 125, Abril (p. 73 y ss).
- MAGNY, Claude Edmonde : La Eva de la novela norteamericana. Bs.As. Juan Goyanarte, 1972.
- MAYER, Hans : Historia malditè de la literatura. Madrid, Taurus, 1977.
- MORENO VERA, Julia : "Aspectos de la técnica novelesca en A. Robbe Grillet", en Gadeg. Cádiz, 1979, n.º 2 (pp. 215-225).
- MORRISSETE, D. : Les Romans de Robbe Grillet. París, Minuit, 1963.

- Nouveau Roman : Hier, aujourd'hui. Paris. U.G.
E. 1972.
- PAZ, Octavio : La búsqueda del comienzo. Madrid, Fundamentos, 1980 (2ª ed).
 - PEREZ GALLEGO, Cándido : Metanovellística. Madrid, Fundamentos, 1973.
 - RICARDON, Jean : Problèmes du nouveau roman. Paris, Seuil, 1967.
 - Pour une théorie du nouveau roman. Paris, Seuil, 1971.
 - RONDE GRILLET, Alain : Por una nueva novela. Barcelona, Seix Barral, 1973.
 - ROUSSEL, Raymond : Como escribí algunos libros míos. Barcelona, Tusquets, 1973.
 - SABATO, Ernesto : El escritor y sus fantasmas. Barcelona, Seix Barral, 1979.
 - SARNAUTE, Nathalie : Tropismos. Bs.As, Galería 1960.
 - La era del recelo. Madrid, Guadarrama, 1967.
 - TODUNOV, Izvetan : Teoría de la literatura. Textos de los formalistas rusos. Bs.As, Sigüra 1970.
 - VARELA JACOME, Benito : Renovación de la novela del S.XX. Barcelona, Destino, 1967.
 - VARELA JACOME, Benito : Estructuras novelísticas del S.XIX. Girona, José Bosch, 1974.
 - VV.AA. : Théorie d'ensemble. Paris, Seuil, 1960.

- Lo Verosímil, Bs.A., Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Análisis estructural del Relato. Bs.As., Tiempo Contemporáneo, 1972.

0.4. Estudios de literatura y novela hispanoamericanas.

- AINSA, Fernando : La espiral abierta de la novela latinoamericana. Bogotá, Instituto Caro Cuervo, 1973.
- ALEGRIA, Fernando : Historia de la novela hispanoamericana. México. Studium, 1966.
- ALEGRIA, Fernando : La novela hispanoamericana. Siglo XX. Bs.As., Centro editor, 1967.
- ALEGRIA, Fernando y otros : Coloquio sobre la novela hispanoamericana. México. F.C.E., 1967.
- AMOROS, Andrés : Introducción a la novela hispanoamericana actual. Salamanca, Anaya, 1971.
- ARA, Guillermo : La novela naturalista hispanoamericana. Bs.As., Universidad de Buenos Aires, 1965.
- ARRON, José Juan : Historia de la literatura dramática cubana. New Haven, Yale University Press, 1944.
- AUGIER, Angel : De la sangre en la tierra. La Habana, U.E.A., 1977.
- AVALLE-ARCE, Juan B. : Los narradores hispanoamericanos de hoy. Chapel Hill, N.C, University

of Carolina Press, 1973.

- BECCU, Horacio y FOSTER, David : La nueva narrativa hispanoamericana. Bs.As., Casa Pardo 1976.
- BLEZNICK, Donald W. : Variaciones interpretativas en torno a la nueva narrativa hispanoamericana. Santiago, Universitaria, 1972.
- BUENO, Salvador : Historia de la literatura cubana. La Habana, M. de Educación, 1963.
- Temas y Personajes de la literatura cubana. La Habana, Unión, 1964.
- De Merlin a Carpentier. La Habana, U.T.A., 1977.
- CARPENTIER, Alejo : Lientos y diferencias. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.
- COLLAZOS, Oscar, CORTAZAR, Julio y VARGAS LLOSA, Mario : Literatura en la revolución y resolución en la literatura. México, S.XXI, 1970.
- CONTE, Rafael : Lenguaje y violencia. Madrid, Al-Barak, 1972.
- DIAZ SEIJAS, Pedro : La gran narrativa latinoamericana. Caracas, Instituto Universitario Pedagógico, 1976.
- DONOSO, José : Historia personal del "boom". Barcelona, Anagrama, 1976.
- DORFMAN, Ariel : Imaginación y violencia en América. Barcelona, Anagrama, 1972.
- EYZAGUIRRE, Luis E. : El héroe en la novela his-

- penoamericana del S.XX. Santiago, Universitaria, 1973.
- REIJOO, Samuel : Los trovadores del pueblo. La Habana, 1960.
 - La décima culta en Cuba. La Habana. V. de los Villips, 1963.
 - FEUSTLE, Joseph A.: "Blanco, una síntesis poética de tres culturas", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1979, n°s, 343-345, Enero-Marzo (pp.455 y ss.)
 - FIGUEROA AMARAL, Esperanza : "Forma y estilo en Paraiso" en Iberoamericana, Pittsburgh 1970, XXXVI, 72, Julio-Septiembre.
 - FERNANDEZ MORENO, César: América Latina en su literatura. México, S.XXI, 1972.
 - FLORES, Angel : Historia y antología del cuento y la novela en Hispanoamérica. New York, Las Américas, 1959.
 - FLORES, A. y SILVA CACERES, Raúl, : La novela hispanoamericana actual. New York, Las Américas, 197
 - FUENTES, Carlos : La nueva novela latinoamericana. México, Joaquín Mortiz, 1969.
 - GARCIA MARQUEZ, Gabriel y VARGAS LLOSA, Mario : La novela en América Latina. Diálogo. Lima, Universidad Nacional de Ingeniería, s.f.
 - GENTEL, Zuleida : La novela hispanoamericana con

temporánea. Bs.As., Columba, 1970.

- GOYTISILLO, Juan : "La metáfora erótica : Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima" En Espiral/Revista, Madrid, 1976, nº 1
- GUIC, Cedamir : Historia de la novela hispanoamericana. Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1972.
- HANSS, Luis: Los nuestros. Bs.As., Sudamericana, 1966.
- HERNANDEZ, Orlando José : "Sobre los cuentos Mágicos de Lezama Lima", en Espiral/Revista, Madrid, 1977, nº 3 (pp.73-94).
- HENRIQUEZ UREÑA, Max : Panorama histórico de la literatura cubana. (1492-1952, New York, Las Américas, 1963).
- JANSEN, André : La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes, Barcelona, Labor, 1972.
- JARA CUADRÁ, René : Modos de estructuración mítica de la realidad en la novela hispanoamericana actual. Valparaíso, Unidad. Católica, 1970.
- JITRIN, Noé y otros : Actual narrativa latinoamericana. La Habana, Casa de las Américas, 1970.
- LAFORGUE, Jorge : La nueva novela latinoamericana 1. Bs.As. Paidós, 1969.
- La nueva novela latinoamericana 2. Bs.As. Paidós 1972.

- LAZO, Raimundo : La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana. México, UNAM, 1973.
Historia de la literatura cubana. México, UNAM. 1974
- LEZAMA LIMA, José : Paradiso. Bs.As., La Flor, 1960
Paradiso (Introducción y notas de Eloisa Lezama Lima), Madrid, Cátedra, 1980.
Opplano Licerio. México, Era, 1977.
Analecta del reloj. La Habana, Orígenes, 1953.
La Expresión Americana. Madrid, Alianza, 1969.
Tratados en La Habana. Bs.As., La Flor, 1969.
Esferaimagen. Barcelona, Tusquets, 1970.
Los Eros imaginarios. Madrid, Fundamentos, 1971
La Cantidad hechizada. Madrid, Júcar, 1974
Poesías Completas. Barcelona, Barral, 1975.
Fragmentos a su imán. México, Era, 1977
Lezama Lima. Montevideo, Arco, 1968
Lezama Lima. Recopilación de Pedro Simón. La Habana, Casa de las Américas (Serie de Valoración Múltiple) 1970.
- LOPRETE, Carlos Alberto: La narrativa actual. Bs.As., Plus Ultra, 1972.
- LORENZ, Gunther : Diálogo con América Latina. Panorama de una literatura del futuro. Valparaíso Ediciones Universitarias, 1973.

- LOVELUCK, Juan : La novela hispanoamericana.
Santiago, Universitaria, 1972.
Novelistas hispanoamericanos de hoy, Madrid,
Taurus, 1976.
- MANACH, Jorge : Indagación del chotón, La Habana,
La Verónica, 1940.
- MELLENDEZ, Concha : La novela indianista en Hispanoamérica. (1882-1889). Madrid, Hernando, 1934.
- MONTES, Matías : Persona, vida y máscara en el teatro cubano. Miami, Universal, 1977.
- MENDEZ Y SOTO, Ernesto : Panorama de la novela cubana de la revolución. (1959-1970) Miami, Universal, 1977.
- MENTON, Seymour : La narrativa de la Revolución Cubana. Madrid, Playor, 1978.
- MORRINO-DURAN, Rafael Humberto : De la barbarie a la imaginación. Barcelona, Tusquets, 1976.
- OCAMPO DE GOMEZ, Aurora M. : Novelistas iberoamericanos Contemporáneos. Obras y bibliografía crítica (I). México, Universidad Autónoma, 1971.
- ORTEGA, Julio : La contemplación y la fiesta. Lima, Universitaria, 1968.
G. Cabrera Infante (Selección de). Madrid, Fundamentos, 1974.
- OSPINA, Uriel : Problemas y perspectivas de la novela americana. Bogotá, Autores, 1964.

- PULLMAN, Leo : La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica. Madrid, Gredos, 1971
- PORTUONDO, José Antonio : Crítica de la época y otros ensayos. Santa Clara, Univ. Central, 1965
- PORTUONDO, José Antonio : Bosquejo histórico de las letras cubanas. La Habana, Editora Nacional de Cuba, 1962.
- "El negro, héroe, bufón y persona en la literatura cubana colonial (1608-1896)", en Etnología y Folklore. La Habana, 1969, no.7, pp.63-68
- RAMA, Angel : Diez problemas para el novelista latinoamericano. Caracas, Síntesis Dosmil 1972.
- RODRIGUEZ ALCALA, Hugo : Narrativa hispanoamericana. Madrid, Gredos, 1973.
- RODRIGUEZ ALMODOBAR, Antonio : Lecciones de narrativa hispanoamericana del S.XX. Sevilla, Universidad, 1972.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir : Narradores de esta América. Montevideo, Alfa, 1969.
- Narradores de esta América (4.2). Bn.Aa., Alfa Argentina, 1974.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir : El boom de la novela latinoamericana. Caracas, Tiempo Nuevo, 1972.
- ROY, Joaquín : Narrativa y crítica de nuestra América. Madrid, Castalia, 1970.

- SAINZ DE MEDRANO ANCE, Luis : "La novela hispanoamericana : una crisis animada", Análisis de Literatura hispanoamericana, Madrid, Complutense, 1972, pp. 07-105.
- SANCHEZ, Luis Alberto : Proceso y contenido de la novela latinoamericana, Madrid, Gredos, 1970
- SANCHEZ-BOUDY, José : Historia de la literatura cubana (en el exilio), Miami, Universal, 1975.
- TOLON, Edwin T. : Teatro lírico popular de Cuba, Miami, Universal, 1973.
- TORRES RIOSCO, Arturo : La novela en la América hispana, Berkeley, University of California Press, 1949.
- Grandes novelistas en la América hispana, Berkeley, University of California Press, 1949.
- VARELA JACOME, Benito : El cuento hispanoamericano contemporáneo, Irujo, Irujo, 1976.
- VV.AA. : Latinoamericana, I (1972) nº 1, Bn.As., Corregidor (número dedicado a la novela.)
- Cuadernos Hispanoamericanos, XCII, (1973) nº 274, Madrid.
- Panorama de la actual literatura latinoamericana, La Habana, Casa de las Américas, 1969.
- ZUMFELDE, Alberto : La narrativa hispanoamericana, Madrid, Aguilar, 1964.

0.5. Estudios sobre la lengua y la etnología cubanos.

- AGUILERA, Pedro Pablo, Mario ARREDONDO, Isaac BARREAL y otros : "Presencia del africano en América y particularmente en Cuba", en Etnología y folklore. La Habana, 1969, nn.7, pp.29-42
- ALMENDROS, Nestor : "Estudio fonético del español en Cuba", en Boletín de la Academia Cubana de la Lengua. La Habana, 1950, vol. VII, nos. 1 y 2, pp. 130-176
- ALONSO, Amado : Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos. 3ª edición, Madrid, Gredos, 1967.
- ALONSO, Gladys y FERNÁNDEZ, Angel Luis : Antología lingüística cubana. (2 vols.) Selección de La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1977.
- ALZOLA, Concepción T. : "Habla popular cubana", en Universidad de la Habana. La Habana, 1963, XXVI, n° 159, pp. 95-100
- "Verbo cutandrum" en Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana. Madrid, Pinyot, 1970 (pp. 11 y ss).
- ARGENTIERS, León : Música Folklórica Cubana. La Habana, Departamento de Música de la Biblioteca Nacional, José Martí, 1969.
- ARREDONDO, Alberto : El negro en Cuba, La Habana Alfa, 1939.

- BACHILLER Y MORALES, Antonio : "Desfiguración
a que está expuesto el idioma castellano al -
contacto y mezcla de las razas"; en Revista de
Cuba. La Habana, 1983, t.XIV, pp.97-104. Los ne-
gros. Barcelona, Gorgas y Compañía (s.r.)
- BARNET, Miguel : "La religión de los yorubas y
sus sacerdotes", en Actes del folklore. La Haba-
na, 1966, no. 1, pp.9-11.
- BARREAL, Isaac : "Tendencias sincréticas en los
cultos populares de Cuba", en Etnología y Folklo-
re. La Habana, 1966, no. 1, pp.17-24.
- BEINHAUEN, Werner : El español coloquial 2ª edi-
ción, Madrid, Gredos, 1960.
- BERNAL, Emilia : La raza negra en Cuba, Santia-
go de Chile, Premsas de la Universidad de Chile,
1937.
- BRUN, Gérard : "Lengua y literatura: dos espec-
ton de la cultura del pueblo haitiano", en He-
sauros. Bogotá, 1966, t.XXI, pp. 194-190.
- CAMERA, Lydia : Porqué.... La Habana, Ediciones
C.R., 1940, vocabulario pp.236.263.
- El monte. La Habana, Ediciones C.R., 1954.
- Anagó vocabulario lucumi. La Habana, Ediciones
C.R., 1957.
- La sociedad secreta abakuá. La Habana, Ediciones
C.R., 1950.

- "Ritual y símbolos de la iniciación en la Sociedad Secreta Abajú", en Journal de la Société des Américanistes. París, 1969, LVIII, 139-171.
- CARPENTIER, Alejo : La música en Cuba. México. F.C.E., 1975.
 - CASTELLANO, Juan R. : "El negro esclavo en el -
entremés del Siglo de Oro", en Hispania. Wisconsin, 1961, vol. XLIX, no. 1, pp. 55-65.
 - CASTELLANOS, Israel : "La bamba hamponá", en Re-
vista Bimestre Cubana. La Habana, 1914, vol. IX,
no. 2, pp. 94-104.
 - "El épodo de los delincuentes en Cuba", en Revis-
ta Bimestre Cubana. La Habana, 1926, vol. XXI.
pp. 346-360, 361-509.
 - "Instrumentos musicales de los afrocubanos" en
Archivos del Folklore Cubano. La Habana, 1926,
vol. II, no. 3, pp. 193-208.
 - Medicina legal y criminología afrocubanas. La
Habana, 1937, pp. 65-71. 127-146.
 - CROS SANDUVAL, Mercedes : La religión afrocubana
Madrid, Playor, 1975.
 - CUERVO, Rufino José : El castellano en América.
Buenos Aires, El ateneo, 1947.
 - Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano
6ª edición, París, R. Rogers y F. Chernoviz, 191.
 - CHASCA, Edmund de : "The phonology of the speech

- of the Negroes in early Spanish drama", en Hispanic Review, Pensilvania, 1946, vol. XIV, no. 4, pp. 323-339.
- DESCHAMPS CHAPEAUX, Pedro : "El lenguaje abajúo" en Etnología y Folklore. La Habana, 1967, no. 4, pp. 39-49.
- DIAZ FAVELLO, T. : Lengua de santeros (Guiné Gón-gorí). La Habana, Editorial Adelanto, 1956.
Diccionario brikamo-castellano, castellano-brikamo-inglés. La Habana. (Manuscrito en el Instituto de Etnología de la Academia de Ciencias.)
- DINIÑO, Juan M. : El habla popular al través de la literatura cubana. La Habana. El Siglo XX, 1911.
- DINIÑO, Juan M. : El habla popular al través de la literatura cubana. La Habana, El Siglo XX, 1915.
- DINIÑO, Juan : Los cubanismos en el Diccionario de la Real Academia Española. Madrid, Asociación de Academias de Lengua Esp. 1974.
- DUDSKY : Observaciones sobre el léxico santiaguero. Praha, Univerzita Karlova, 1977.
- ECHANOVE TRUJILLO, Carlos A. : La "santería" cubana. La Habana, Universidad de La Habana, 1959.
- ESPINA PEREZ, Barto : Diccionario de cubanismos. Barcelona, Manuel Pareja, 1974.
- FERNANDEZ DE CASTRO, José Antonio : loma negro et

- los letrados de Cuba. La Habana, Cultural S.A., 1943.
- FLÓREZ, Luis : "El español hablado en Colombia y su Atlas lingüístico", en Presente y futuro de la Lengua Española, Madrid, OFINES, 1964, - vol. II, pp.5-77.
 - FRANCO, José L. : Folklore criollo y afrocubano. La Habana, Publicaciones de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología, 1959.
 - GARCÍA DE ARBOLEYA, José : Manual de la isla de Cuba. 2ª edición, La Habana, Imprenta del Tiempo, 1859, pp.383-413.
 - GARCÍA DE DIEGO, Vicente : Manual de dialectología española, 2ª edición, Madrid, Cultura Hispánica, 1959.
 - GIL Y GAYA, Samuel : Elementos de fonética general, 5ª edición, Madrid, Gredos, 1966.
 - GONZÁLEZ ECHEGARAY, Carlos : "Notas sobre el español en África Ecuatorial", en Revista de Filología Española, Madrid, 1951, t. XXXV, Cuadernos nos. 1 y 2, pp. 106-118.
 - GONZÁLEZ HUGUET, Lydia : "Voces bantú en el vocabulario palero", en Etnología y Folklore, La Habana, 1967, pp. 31-64.
 - GRANDA, Germán de : "Posibles usos directos de introducción de africanismos en el "habla de ne-

- gros" literaria", en Thesaurus. Bogotá, 1969, t. XXIV, pp. 459-469.
- GUIRAU, Ramón : Cuentos y leyendas negros en Cuba. La Habana, Ediciones Mirador, (s.f.), 123-124.
 - Orbita de la poesía afrocubana. La Habana, Ucer García y Cía., 1930, pp. 189-196.
 - HENRIQUEZ UREÑA, Max : Panorama histórico de la literatura cubana. La Habana, Edición Revolucionaria, 1967, t. II, pp. 374-410.
 - HENRIQUEZ UREÑA, Pedro : "Observaciones sobre el español en América", en Revista de Filología Española. Madrid, 1921, t. VIII, no. 4, pp. 357-391.
 - "Observaciones sobre el español de América", en Revista de Filología Española. Madrid, 1930, vol. XVII, pp. 277-284.
 - ISDASESCU, Cristina : El español en Cuba, Bucarest, Sociedad Rumana de Lingüística Románica, 1960.
 - JAHN, JANHEINZ : Las culturas neoafricanas. México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
 - JENSEN, Otto : Language, its nature development and origin. Nueva York, Holt and Company (s.f.).
 - LACHATAÑERE, Rómulo : "Nota histórica sobre lúculis", en Actas del Folklore. La Habana, 1961, año I, no. 2, pp. 3-9.
 - LACHATAÑERE, Rómulo : Manifiesto de Santetia. La Ha-

Habana, Caribe, 1942.

- LAPESA, Rafael : "El andaluz y el español de América", en Presente y Futuro de la Lengua Española. Madrid, OFINES, 1964, vol. II, pp. 173-182.
- LASTRA, Pedro S. : "Notas sobre la narrativa de Alejo Carpentier", en Anales de la Universidad de Chile, 1962, año CXX, no. 125, pp. 94-101.
- MACÍAS, Miguel : Diccionario cubano. Veracruz, M Rebolledo, 1885.
- MARINELLO VIDAURRETA, Juan : "Un guacalito de cubanismos", en Archivos del Folklore Cubano. La Habana, 1926-1927, vol. II, nos. 2, 3 y 4, pp. 220-235, 363-360.
- MARTÍN, Juan L. : De dónde vinieron los negros de Cuba. La Habana, Atalaya, 1929.
Ecué, Changó y Yemayá. La Habana, Cultural S.A. 1930.
- "Perfil del lenguaje #8Nigo. Origen de las sociedades secretas afrocubanas. Los dioses africanos en Papeles Cubanos. La Habana, Atalaya, 1944, no 5.
- "Mutiaroco: Songs reconocés", en Papeles Cubanos. La Habana, Atalaya, 1945, nos. VI y VII.
- MONTORI, Arturo : Modificaciones populares del idioma castellano en Cuba. La Habana, Cuba Peda-

- gógica, 1916.
- MORALES PATIÑO, Osvaldo: "La medicina en el fol-
klóre cubano", en Archivos del Folklore Cubano.
La Habana, 1929, vol. IV, no. 3. pp. 209-225.
 - MATLUCK, Joseph H. : "Fonemas finales en el con-
sonantismo puertorriqueño", en Nueva Revista de
Filología Hispánica. México, 1961, año XV, nos.
3-14, pp. 332-342.
 - NAVARRO TOMÁS, Tomás : El español en Puerto Rico.
Rio Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1948.
 - Manual de pronunciación española, 12ª edición,
La Habana, Edición Revolucionaria, 1966.
 - NORIE, Enrique : "Aspectos étnicos y sociales de
la poesía mística latinoamericana", en Revista Bi-
mestre Cubana. La Habana, 1950, vol. LXXIV, pp.
166-179.
 - ORTIZ, Fernando : Temps afro-cubano. La Habana;
La Universal, 1916.
 - "Un catauro de cubanismos", en Revista Bimestre
Cubana. La Habana, 1922, vol. XVII, nos. 1-9.
pp. 17-45, 87-106, 150-165, 210-231, 295, 314.
 - Nuevo Catauro de cubanismos. La Habana, Ciencias
Sociales, 1974.
 - "Los afroneologismos de nuestra lengua", en Re-
vista Bimestre Cubana. La Habana, 1922, vol. XVI, 1.
no. 6. pp. 121-166.

- "Una ambueta de cubanismos", en Revista Bimestre Cubana, La Habana, 1923, vol. XVIII, no. 4, pp. 297-312.
- "La cocina afrocubana", en Revista Bimestre Cubana, La Habana, 1923, vol. XVIII, no. 6, pp. 410-423.
- "La fiesta afrocubana del Día de Reyes", en Archivos del Folklore Cubano, La Habana, 1924, vol. I, nos. 2 y 3, pp. 146-205, 220-243.
- "Vocablos de la economía política afrocubana", en Cuba Contemporánea, La Habana, 1924, t. XXXV, no. 138, pp. 136-146.
- "Globario de afronegrismos", La Habana, Siglo XX. 1924.
- "Los negros cutros", en Archivos del Folklore Cubano, La Habana, 1926-1927, vol. II, nos. 3 y 4, pp. 209-222, 285-325.
- "Más acerca de la poesía mulata", en Revista Bimestre Cubana, La Habana, 1936, vol. XXXVII, pp. 23-39, 218-227, 431-443.
- "Oh, mío Yemayá" (prólogo al libro de Nómulo LA-CHATAÑERE: ¡Oh mío Yemayá! La Habana, 1938), en Revista Bimestre Cubana, La Habana, 1955, vol. LXX, pp. 85-96.
- "El fenómeno social de la transculturación y su importancia en Cuba", en Revista Bimestre Cubana

- na. La Habana, 1940, vol. XLVI, pp. 273-274.
- Africanía de la música folklórica de Cuba: La Habana. Editora Universitaria, 1965.
 - Entre cubanos (psicología tropical), París; Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, -- (s.f.), pp. 117-122. 155-172.
 - PADRON, Alfredo F. : "Comentarios acerca de aintaxis cubana", en Revista Bimestre Cubana: La Habana 1949, vol. LXIV, nos. 1, 2 y 3, pp. 195-210.
 - "Girns sintácticas usados en Cuba", en Thesaurus Bogotá, 1949, t. V. pp. 163-175.
 - FICHARDO, Esteban : Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas. La Habana, Editorial Selecta, 1953.
 - QUILLIS, Antonio Joseph y A. FERNANDEZ: Curso de fonética y fonología españolas. Madrid, CSIC, 196
 - "La juntura en español : un problema de fonología", en Presente y futuro de la Lengua Española Madrid, OFINE5, 1964, vol. II, pp. 164-171.
 - RANOS, Arthur : Las culturas negras en el Nuevo Mundo. México, Fondo de Cultura Económica, 1943.
 - ROCHE Y MONTEAGUDO, Rafael : La policía y sus misterios en Cuba. La Habana, La Prueba, 1900.
 - RODRIGUEZ HERRERA, Esteban : Léxico mayor de Cuba. La Habana, Lex, 1950, vols. I y II.
 - ROMA, José Rodón : "El problema de la diatónica d

- español americano en zonas dialectales", en Presente y Futuro de la Lengua Española. Madrid, - OFINES, 1964, vol. II, pp. 215-226.
- ROSARIO, Rubén del : La lengua en Puerto Rico. 2ª edición, San Juan Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1956.
- "Estado actual del español en Puerto Rico", en - Presente y Futuro de la Lengua Española. Madrid, OFINES, 1964, vol. I, pp. 153-160.
- ROSENBLAT, Angel : Lengua y cultura de Hispanoamérica. Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1962.
- SÁNCHEZ BONDY, José : Diccionario de Cubanismos más usuales. Como habla el cubano. Miami, Universal, 1970.
- SELVA, Juan B. : El castellano en América. Buenos Aires, Talleres Gráficos Sesé y Larrañaga, 1906.
- SUÁREZ, Constantino : Diccionario de voces cubanas. La Habana, Librería Cervantes, 1921.
- TATTERVIN, Constant F. : Petit clef des langues africaines, Paris, Librairie Orientale, G.P. Maisonneuve, 1947.
- TENORIO D'ALBUQUERQUE, A. : Questões lingüísticas americanas. Rio de Janeiro, Aurora, 1944, pp. 143-153.

- TORRE, Guillermo de : "Literatura de color", en Revista Bimestre Cubano. La Habana, 1936, vol. XXXVIII, pp. 5-11.
- USPENSKI, D.A. : Języki, Moscú, Izdatelstvo Nauka, 1966. pp. 219-281.
- VARDNA, Enrique José : Observaciones lexicológicas y gramaticales. La Habana, Fdez y Cía, (1956)
- VENDRYES, J. : El lenguaje. Introducción lingüística a la historia. México, Uteha, 1958.
- WEBER DE KURLAT, Frida : "Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI", en Romance Philology. Los Angeles, 1963. vol. XVII, no. 2, pp. 380-391.
- ZAMORA, VICENTE, ALONSO : Dialectología española 2ª edición, Madrid, Gredos, 1967.

0.6. Bibliografía sobre contextos : (Historia de Cuba; pintura contemporánea; pensamiento Oriental; etc.)

- AGUIRRE, Sergio : Historia de Cuba. La Habana, Pedagógica, 1966.
- ANONIMO : Libro tibetano de los muertos. Barcelona, Star-Books, (s.f.).
- ARCAN, Giulio Carlo : El arte moderno.
- ASIMOV, Isaac : El Universo. Madrid, Alianza, 1971.
- BOSCH, Juan : De Cristóbal Colón a Fidel Castro. Madrid, Alfaguara, 1970.

- CONZE, Edward : El Budismo. Su esencia y su desarrollo. México, F.C.E., 1978.
- CARO BAROJA, Julio : Los brujos y su mundo. Madrid, Alianza, 1973 (4ª ed.).
- DORFLES, Gillo : Últimas tendencias del arte de hoy. Barcelona, Llabor, 1966.
- Símbolo, Comunicación, Consumo. Barcelona, Lumen 1974.
- DUARTE OROPESA, José : Historiología cubana. Miami, Universal, 1974.
- Enciclopedia de Cuba. (8 vols.). Madrid, Playor, 1974.
- EVERITT, Anthony : El expresionismo abstracto. Barcelona, Llabor, 1975.
- EVOLÁ, Julius : La tradición hermética. Barcelona, Martínez Roca, 1975.
- HOYLE, Fred : Astronomía. Barcelona, Destino, 1967.
- ¿Energía o extinción? : el dilema de la energía nuclear. Madrid, ENE, D.L., 1978.
- El Universo : galaxias, núcleos y quasars. Madrid, Alianza, 1967.
- JIMENEZ PASTRANA, Juan : Los chinos en las luchas por la liberación cubana. (1847-1930). La Habana, Instituto de Historia, 1963.
- LAMORE, Jean : Cuba. Barcelona, Oikos-Tan, 1971.

- LE RIVEREND, Julio : Historia económica de Cuba.
Barcelona, Ariel, 1972.
- Historia de Cuba. La Habana, Departamento de --
Orientación Revolucionaria del P.C.C., 1975.
- MARQUEZ STERLING, Carlos : Historia de Cuba.
Madrid, Las Américas, 1969.
- PIERRE-CHARLES, Gerard : Génesis de la Revolú--
ción cubana. México, S.XXI, 1976.
- RICHARD, Hortensia : Documentos para la Histo-
ria de Cuba. La Habana, Ed. Ciencias Sociales,
1976.
- VARIOS : "Dossier Cobre" en Guadalimar, Madrid,
1980, VI, nº 51 (pp. 10-16).
- WATTS, Alan : El Camino del Zeu. Barcelona. Edha
sa, 1977.
- WINOCOUR, Marcos : Las clases olvidadas en la Re-
volución Cubana. Barcelona, Grijalbo, 1979.

